

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



**ENTRE LA FILOSOFÍA DE DELEUZE Y EL CINE
DE GODARD: INTRODUCCIÓN A UNA
TOPOLOGÍA DIFERENCIAL DE LAS IMÁGENES
Y LOS CONCEPTOS.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Miguel Alfonso Bouhaben

Bajo la dirección del doctor

Gonzalo Abril Curto

Madrid, 2011

ISBN: 978-84-694-2068-3

© Miguel Alfonso Bouhaben, 2010

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II

**ENTRE LA FILOSOFÍA DE DELEUZE Y EL
CINE DE GODARD. INTRODUCCIÓN A UNA
TOPOLOGÍA DIFERENCIAL DE LAS
IMÁGENES Y LOS CONCEPTOS**

Miguel Alfonso Bouhaben

Bajo la dirección del Dr. Gonzalo Abril Curto

I. PRINCIPIO: *INTERMEZZO* O EL MÉTODO DEL *ENTRE*.

0. UN FALSO PRÓLOGO.....	11
1. PENSAR EL <i>ENTRE</i>.....	19
1.1. BODAS CONTRANATURA.....	21
1.2. ¿ <i>QUÉ</i> ES EL SER, <i>ES</i> EL SER, <i>ES ÉL</i> ...? O DE LOS PRINCIPIOS.....	28
2. JUGANDO CON <i>ICI ET AILLEURS</i>.....	33
2.1. LA PRÁCTICA DE LOS JUEGOS SOBRE UN CASO.....	35
2.2. PRIMERA TIRADA: LA CONJUNCIÓN Y.....	39
2.3. SEGUNDA TIRADA: LA TRANSTOPÍA VISUAL.....	51
2.4. TERCERA TIRADA: CONTRA EL SONIDO DESPÓTICO O POR UNA TRANSTOPÍA SONORA.....	61
2.5. CUARTA TIRADA: POÉTICA CARTOGRÁFICA O TRANSPOÉTICA.....	69
3. MONTAJE DEL <i>ENTRE</i>. DIFERENCIA, FIGURA, PARADOJA.....	77
3.1. BREVE BOSQUEJO DE LOS NOMBRES DEL <i>ENTRE</i>	79
3.2. BREVE ONTOLOGÍA DE LA DIFERENCIA.....	83
3.2.1. EL MONTAJE DE LA DIFERENCIA (I). EL INTER-SER COMO TRANSTOPÍA.....	83
3.2.2. LA DIFERENCIA ENTRE <i>DEUX</i> . EL MONTAJE DE LA DIFERENCIA (II) DOS O TRES INTERFERENCIAS.....	89
3.2.3. EL MONTAJE DE LA DIFERENCIA (III). DESCONSTRUYENDO UNA BANDERA. TRANS-ONTOLOGIA.....	93
3.3. BREVE ESTÉTICA DE LA FIGURA.....	97
3.3.1. MONTAJE DE LA FIGURA (I): LA INTER-FORMA COMO TRANSTOPÍA.....	97
3.3.2. MONTAJE DE LA FIGURA (II): EL OJO INDETERMINADO.....	101
3.3.3. MONTAJE DE LA FIGURA (III): EL FUEGO SOBRE LA HISTORIA O TRANS-ESTÉTICA.....	106
3.4. BREVE SEMÁNTICA DE LA PARADOJA.....	113
3.4.1. MONTAJE DE LA PARADOJA: EL INTER-SENTIDO COMO TRANSTOPÍA.....	113
3.4.2. MONTAJE DE LA PARADOJA: DANZA DE LAS LETRAS.....	121
3.4.3. MONTAJE DE LA PARADOJA: SEIS FILTRACIONES. TRANS-SEMÁNTICA.....	125
3.5 LA FÓRMULA VISUAL.....	129

4. ESQUIZO-ESCRITURA.....	133
4.1. UN BREVE APUNTE SOBRE LOS PROCESOS DE ENUNCIACION COLECTIVA...	135
4.1.1. LA VOZ DEL OTRO EN LA MÍA.....	135
4.1.2. ¡SED VARIOS!.....	139
4.1.3. ROBAR NO ES PLAGIAR.....	143
4.1.4. EL SUJETO PRÁCTICO.....	147
4.2. SUJETO Y OBJETO EN MOVIMIENTO.....	149
4.2.1. PRINCIPIO DE ANÁLISIS: MOSTRAR LA DIFERENCIA DIFIRIENDO...	149
4.2.2. EN EL CENTRO: EL MOVIMIENTO.....	150
4.2.3. EL TEXTO Y EL ANALISTA.....	153
 5. TRANSEMIÓTICA Y ESQUIZOANÁLISIS.....	 161
5.1. DE LA SEMIÓTICA A LA TRANSEMIÓTICA.....	163
5.1.1. DEL ÁRBOL AL RIZOMA.....	169
5.1.2. LA PRAGMÁTICA TRANSEMIÓTICA EN LOS TEXTOS DE GODARD...	174
5.2. DEL PSICOANÁLISIS AL ESQUIZOANÁLISIS.....	181
5.2.1. LA PRAGMÁTICA COMO IMPROVISACIÓN Y EXPERIMENTO.....	181
5.2.2. LA PRAGMÁTICA COMO ESCRITURA DEL DEVENIR.....	183
5.2.3. LA PRAGMÁTICA COMO JUEGO DE LOS PRINCIPIOS O EL DEVENIR- LEIBNIZ.....	185
5.2.4. LA PRAGMÁTICA COMO PRODUCCIÓN DE INCONSCIENTE.....	187
 II. NUDO I: INMANENCIA, DESFUNDAMENTACIÓN, PRAGMÁTICA.	
 1. EL PLANO DE INMANENCIA.....	 193
1.1. TRES FORMULACIONES DEL PLANO DE INMANENCIA.....	195
1.2. EL PLANO DE INMANENCIA CONTRA EL PLANO DE TRASCENDENCIA (I): ARTE VS DINERO.....	199
1.3. EL PLANO DE INMANENCIA CONTRA EL PLANO DE TRASCENDENTAL (II): NARRACIÓN LÍQUIDA VS NARRACIÓN SÓLIDA.....	207
1.4. EL PLANO DE INMANENCIA DE LO VISIBLE Y DE LO PENSABLE.....	217
1.5. EL PLANO DE INMANENCIA COMO PLANO DE LO VISIBLE EN DELEUZE: LA UNIVERSAL VARIACIÓN DE LA IMÁGENES- MOVIMIENTO.....	223
1.7. EL PLANO DE INMANENCIA COMO PLANO DE LO PENSABLE EN DELEUZE: LA CREACION CONCEPTUAL.....	229
1.6. EL PLANO DE INMANENCIA EN GODARD: MEMORIA E IMPROVISACIÓN.....	233

1.7. VERTOV: INMANENCIA.....	239
2. DESFUNDAMENTACIÓN.....	241
2.1. PRINCIPIO: EL RASTRO DEL ROSTRO.....	243
2.2. NUDO (I): SIMULACROS.....	253
2.3. NUDO (II): ¿CUAL ES LA VERDAD? ¿EL FRENTE O EL PERFIL?.....	263
2.4. NUDO (III): OTRA LÓGICA (Y OTRA POÉTICA Y OTRA ONTOLOGÍA).....	269
2.5. NUDO (IV): CINCO VARIACIONES DE LA FÓRMULA “YO ES OTRO”.....	283
2.6. DESENLACE: PIERROT / LÍNEAS DE FUGA.....	293
3. PRAGMÁTICA DE LA HISTORIA.....	301
3.1. ESTRATEGIAS.....	203
3.2. DIFERENCIA EN EL CONCEPTO, DIFERENCIA EN LA IMAGEN.....	307
3.3. ELOGIO Y CRÍTICA DEL CINE AMERICANO.....	315
3.3.1. RETORNOS.....	315
3.3.2. CAPTURAS SOBRE <i>FALLEN ANGEL</i>	319
3.3.3. IMPRESIÓN DE LA HISTORIA / EXPRESIÓN POÉTICA.....	324
3.3.4. HOLLYWOOD TOTALITARIO.....	328
3.4. DEVENIRES / GODARD.....	337
3.4.1. EL DEVENIR-RUSO.....	337
3.4.2. EL DEVENIR-ROSSELLINI.....	340
3.4.3. EL DEVENIR-BERGMAN.....	343
3.5. DEVENIRES / DELEUZE.....	347
3.5.1. EL DEVENIR-BERGSON DE DELEUZE.....	348
3.5.2. EL DEVENIR-NIETZSCHE.....	351
3.5.3. EL DEVENIR-SPINOZA.....	354
3.6. DEVENIR ENTRE LA HISTORIA.....	359
3.7. HACIA UNA TOPOLOGÍA DIFERENCIAL.....	365

III. NUDO II: HACIA UNA TOPOLOGÍA DIFERENCIAL DE LAS IMÁGENES Y LOS CONCEPTOS.

1. LA DIFERENCIA EN LOS COMPONENTES FÍLMICOS.....	371
1.1. GEOMETRÍA Y TOPOLOGÍA.....	373
1.2. HACIA LA TOPOLOGÍA DIFERENCIAL.....	377
1.3. HETEROGENEIDAD FÍLMICA.....	389
1.4. LA DIFERENCIA EN LA ICONICIDAD: IMÁGENES-SUPERPOSICIÓN E IMÁGENES-MOSAICO. IMÁGENES-NEGRO E IMÁGENES-BLANCO.....	395

1.5. LA DIFERENCIA EN LA ALFABETICIDAD: EL MOVIMIENTO DE LA LETRA.....	415
1.6. LA DIFERENCIA EN LA FONICIDAD: TRANSTOPÍAS FONOCCLÁSTICAS Y TRANSTOPÍAS FONOPÁTICAS.....	425
1.7. LA DIFERENCIA EN LA MUSICIDAD: TRANSTOPÍAS MUSICLÁSTICAS, TRANSTOPÍAS MUSIPÁTICAS.....	437
1.8. LA DIFERENCIA EN LA SONICIDAD: EL ORDEN DEL RUIDO.....	445
2. SÍNTESIS HETEROGÉNEA DE COMPONENTES.....	449
2.1. ENCUNTROS: COMPONENTES / GÉNEROS / DOMINIOS.....	451
2.2. LA BANDA DE IMAGEN: LA DIFERENCIAL IMAGEN-TEXTO.....	455
2.2.1. LA GUERRA DE LOS TEXTOS.....	455
2.2.2. TIPOS DE RELACIÓN IMAGEN/TEXTO.....	459
2.2.2.1. CORTE.....	461
2.2.2.2. INSERCCIÓN.....	467
2.2.2.3. SUPERPOSICIÓN.....	477
2.3. LA BANDA DE SONIDO: LA DIFERENCIAL ENTRE LO FÓNICO, LO MUSICAL Y LO SONORO.....	487
2.3.1. ACUERDOS DISONANTES / TENDENCIAS SONORAS.....	487
2.3.2. MUDO/PARLANTE/MODERNO.....	491
2.3.3. DIFERENCIAL SÓNICO-FÓNICA.....	494
2.3.4. DIFERENCIAL FÓNICO-MUSICAL.....	501
2.3.5. DIFERENCIAL MÚSICO-SÓNICA.....	512
3. INTERMEZZO: LA DIFERENCIAL IMAGEN-SONIDO.....	521
3.1. TENTATIVAS.....	523
3.1.1. TENTATIVA I: ON/OFF <i>SOUFFLE</i>	523
3.1.2. TENTATIVA II: IMAGEN: HOLLYWOOD, SONIDO: IZQUIERDA.....	528
3.1.3. TENTATIVA III: <i>UNE FEMME EN MARIENBAD</i>	532
3.1.4. TENTATIVA IV: HARSH, CASH, SPLASH.....	540
3.2. MULTIPLICIDAD Y TRABAJO DE LAS IMÁGENES Y LOS CONCEPTOS.....	543
3.2.1. <i>LE GAI SAVOIR</i> : REGISTRO, DESCOMPOSICIÓN, RECOMPOSICIÓN.....	543
3.2.2. <i>BRITISH SOUNDS</i> : TRABAJANDO SOBRE LOS COMPONENTES.....	550
4. SÍNTESIS HETEROGÉNEA DE GÉNEROS.....	559

4.1. LAS SERIES CONCEPTUALES Y LAS SERIES AUDIOVISUALES.....	561
4.2. CONTRA LOS GÉNEROS (I): BERGSON (Y) <i>UNE FEMME EST UNE FEMME</i>	571
4.3. CONTRA LOS GÉNEROS (II). NIETZSCHE (Y) LOS GÉNEROS INTERCALARES.....	583
4.4. CONTRA EL GÉNERO (III): SPINOZA Y LEIBNIZ (Y) PIERROT.....	595
4.5. INTERMEZZO: PRODUCCIÓN TRANSGENÉRICA.....	613

5. SÍNTESIS HETEROGÉNEA DE DOMINIOS.

5.1. HACIA LA SÍNTESIS HETEROGÉNEA DE DOMINIOS EN DELEUZE.....	617
5.2. HACIA LA SÍNTESIS HETEROGÉNEA DE DOMINIOS EN GODARD.....	625

V. CONCLUSIONES: *INTERMEZZO*.....639

VI. BIBLIOGRAFÍA.....663

I. PRINCIPIO: *INTERMEZZO* O EL MÉTODO DEL *ENTRE*.

0. UN FALSO PRÓLOGO

El rizoma es una antigenealogía (...) procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección...siempre desmontable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga (...) es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo (...) sin memoria organizadora o autómatas central.

DELEUZE-GUATTARI

No se trata de la destrucción del cine, sino de la destrucción de las formas. Ante todo, desde el comienzo, la destrucción de las formas que me han enseñado, de modo que enseguida he tratado de destruir... Cuando se dice: "Lávate las manos antes..."...bueno, pues en el cine, me he propuesto intencionadamente no lavarme las manos... Y luego, también...bueno, eso requiere saber lo que es una mano y lo que es el jabón.

GODARD

No hay historias. Nunca ha habido historias. No hay más que situaciones sin principio ni fin.

EPSTEIN

Godard ha sentido la mayor repulsión a "narrar una historia", a decir, "en el principio había/ en el final hay"

DANEY

Cuando uno se sumerge en la lectura de una gran cantidad de tesis doctorales, con la idea de buscar orientaciones y estrategias que sirvan de apoyo no sólo doxográfico sino también como fuente de iluminación e inspiración, descubre que la inmensa mayoría de ellas tiene una estructura argumental muy similar. Ello se debe, en gran medida, al presupuesto fundamental que las pone en movimiento y que las dirige a la obtención de un resultado o un fin. En cierto sentido, se puede afirmar que las tesis doctorales que se construyen en nuestros días tienen una construcción clásica, un argumento racional: como pistoleros del oeste, los futuros doctores se lanzan a cumplir su destino tras recorrer un camino lleno de zancadillas, heridas y oponentes. Todo doctorando necesita cumplir su tarea a través de una trama con su principio, su nudo y su desenlace. Podemos leer en este proceso, quizá, un exceso de fe: fe en que el objeto de estudio y la metodología empleada nos va a llevar de la mano hacia una resolución determinada; fe en el engranaje de causas y efectos que nos abre el cofre que está al final de la trama; fe, por tanto, en un principio delimitado por el contorno de nuestra investigación, a través del cual, llegaremos a un fin preescrito.

Se puede objetar que esta fe en el fin puede ser contraria a la dinámica de toda producción intelectual, producción en tanto práctica o improvisación anti-teleológica. Es decir, antes de comenzar hay que tener cierta disposición a estar abiertos a que nuestros caminos se bifurquen o se difuminen, o a que nuestra ruta propicie encuentros azarosos que arrojen luz sobre alguna cuestión o problema; incluso es posible que a lo largo de nuestro recorrido descubramos que las determinaciones de las que partíamos son en el fondo algo más borrosas de lo que nos podíamos imaginar. La lógica de nuestro tiempo – y la poética y la política subterráneas- ha pretendido derrumbar el orden antiguo, las jerarquías ontológicas, la unidad de lo real, el cierre de la totalidad en virtud de estructuras mas abiertas, polivalentes e indeterminadas. La ciencia y el arte del último siglo, de Einstein a Joyce, de Heisenberg a Pollock, no han hecho otra cosa que dinamitar las grandes *summas* que fundamentaban y sostenían el mundo para fundar un espacio de creación y pensamiento sospechosamente abierto y errático.

Las tesis doctorales de nuestro tiempo, en definitiva, funcionan un poco como los trabajos medievales: acopio de información y comentario sin preocuparse de ir más allá del criterio de autoridad que imponen los textos o autores que se pretenden estudiar, y sin salir de la organización unívoca de los elementos que ponen en juego. Para decirlo

a la manera de Barthes¹, las tesis doctorales giran en torno a lo que puede ser leído en busca de un sentido, despreocupándose de la pluralidad inmanente de los textos. Y es, justamente, esa pluralidad y esa multiplicidad de los textos –sobre todo en los textos que vamos a trabajar- la que nos da una valiosa clave metodológica: ¿no es más productivo articular los textos con otros textos -esto es, con su exterioridad-, y provocar que su diferencia no deje de diferir y de derivar, que someterlos al análisis que los paraliza bajo el dogma de un modelo que anula esa diferencia²? ¿No resulta acaso más provechoso para el avance científico y filosófico afirmar la pluralidad de los textos que su unidad; su movimiento que su quietud? Quizá resulte necesario abandonar el modelo analítico que busca identidades entre textos diferentes pues, bajo nuestro ángulo y nuestra perspectiva, éste no nos revertirá más que un residuo fósil fundado en la idea de que todo tiene un principio, un nudo y un desenlace. Hay que hacer un esfuerzo por huir de la comparación y los paralelismos³.

Así, el primer movimiento o gesto que vamos a dibujar supone un abandono del lugar del principio o *arché* – un lugar que desde los presocráticos no ha dejado de palpitara de cara a crear las condiciones de posibilidad del lugar de la *an-arché* –o del no-lugar de la *arché*. Pero ¿cómo negar el principio en el “principio de una tesis”? ¿no es esto algo pretencioso, inocente o, cuanto menos, contraproducente? Habría que distinguir, en este punto, la diferencia –nuevamente nuestra operación tiene una deuda pendiente con Barthes⁴- entre leer y escribir. Sólo los textos clásicos son legibles y, en este sentido, sólo en ellos podemos establecer un sistema de búsqueda de sentido por medio de la interpretación, algo así como una búsqueda de signos o indicios que nos sirven de pistas para descubrir al criminal. La escritura, que podemos calificar con Barthes como forma de la modernidad, por el contrario, no busca criminales, sino que se

¹ Barthes, R.: *S/Z*, Siglo XXI, Madrid, 2001, pág.3: “Interpretar un texto no es darle un sentido sino, por el contrario apreciar el plural de que está hecho”.

² Véase Sollers, P.: *La experiencia de los límites de la escritura*, Pretextos, Valencia, 1978.

³ Stengers, I.: “Entre Deleuze y Whitehead” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, Revista “Sé cauto”, Santiago de Cali, 2002, pág. 131]: “La comparación exige la inmovilidad, la inmovilización en un estado-de-pensamiento que efectúa, que hace surgir, inevitablemente, una posición terciada, trascendente (...) Y sin embargo, hay algo que hacer entre dos filósofos, desde que vibra un contraste. Pues existe la posibilidad (...) de hacer existir algo Interesante, Extraordinario, Importante (lo que jamás es una semejanza o un paralelo) (...) Experimentar a un filósofo como Afuera en función del cual encontrar al otro”.

⁴ Barthes, R.: *S/Z*, pág. 2: “...lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto. (...) frente al texto escribible se establece su contravalor, su valor negativo, reactivo: lo que puede ser leído pero no escrito: lo legible. Llamaremos clásico a todo texto legible”.

conforma con poner en práctica los textos, “montando”, en sentido cinematográfico, un texto con otro diferente hasta el infinito. Escribir es salirse hacia el otro o, como afirma Hélène Cixous: “La escritura es el paso, entrada, salida, estancia, del otro que soy y no soy, que no sé ser, pero que siento pasar”⁵. Así, desde estas coordenadas incoordinadas, no hay principio ni fin sino reescritura dinámica o, lo que es lo mismo, intertextualidad con/entre/para los demás.

Estas cuestiones abren un campo de preguntas-reto que van a definir el perfil de nuestra investigación: ¿Cómo escribir un prólogo de lo que no tiene principio ni fin? ¿Cómo escribir un prólogo de las cosas que crecen y se mueven entremedias? ¿Cómo escribir un prólogo a una historia no-sedentaria, a una historia sin principio, ni nudo, ni desenlace? ¿Cómo escribir, en definitiva, sobre la pluralidad y sobre el devenir? Nuestra estrategia de escritura se plantea desde la potencia que reside en las fronteras: habrá que empezar por el medio, por el *intermezzo*, por el *inter-ser*, por el *entre* como momento destructivo de los principios y los fines. Pero, ¿acaso este planteamiento no cuestiona la estructura arbórea y causal de toda tesis? ¿Dónde se distribuyen los objetivos, los métodos analíticos, los ejes de interpretación o lectura? ¿Qué camino seguir si el problema que queremos plantear es el de la desfundamentación universal de la *arché* para afirmar una diferencia *an-árquica* que derrumbe todos los órdenes causales y todas las representaciones? Habrá que empezar por salirse. Como afirma Françoise Walh en su comentario a la *Lógica del Sentido* de Deleuze: “En el comienzo era el salir: deshacerse, por el sentido, de lo que fija las ideas y relaciona los efectos a las causas”⁶. Para nosotros, por tanto, en el principio no fue el verbo. En todo caso, siguiendo las huellas de Hesíodo en su *Teogonía*⁷, en el principio fue el *chaos*: el lugar del no-lugar.

Este salirse implica, sin duda, una desfundamentación. Sin embargo, hay que ser precisos a la hora de instaurar el problema de la desfundamentación. Si no hay principio ni fin, si se trata que coger las cosas por el medio, entonces resulta contradictorio escribir un prólogo. Sin embargo, hay que tener cuidado a la hora de construir los problemas y, sobre todo, hay que ser muy cautos si no queremos caer en la red de

⁵ Cixous, H.: *La risa de la medusa*, Anthropos, Barcelona, 1995, pág. 46.

⁶ Wahl, F.: “El cubilete del sentido” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, Revista “Sé cauto”, Santiago de Cali, 2002, pág. 46]

⁷ Hesíodo: *Teogonía*, Gredos, Madrid, 2000, pág. 16: “En primer lugar existió el Caos”.

Hegel, el archi-enemigo (o, para ser más precisos, el no-enemigo carrolliano; pues no pretendemos que antes de empezar nos zampe con su compleja máquina devora-enemigos y acabemos jugando a su juego circular) que muchos de los filósofos del siglo XX tienen entre ceja y ceja. Para Hegel no tiene sentido escribir un prólogo, esa es su apuesta metodológica. Al inicio de su obra la *Fenomenología del espíritu* afirma que resulta superfluo anteponer un prólogo para delimitar “la manera en que la verdad filosófica debe exponerse”⁸, no con la intención de dejar que las cosas se relacionen, interactúen y muten las unas con las otras acabando así con toda identidad, sino con la clara motivación de instaurar un principio de identidad universal. Hegel señala que es innecesario anteponer un prólogo a una obra filosófica porque, empecemos por donde empecemos, estaremos siempre dentro de lo Universal, de la Totalidad, de lo Absoluto, de Dios. Así, la verdad filosófica no sólo se encontrará al final, sino también en el desarrollo y en el nudo. La idea, entonces, a pesar de su aparente devenir, girará entorno a un único centro de gravedad, de modo que en su desarrollo y en sus nudos, la idea no será menos verdadera sino que estará menos determinada. La idea, por tanto, es una y tiene un sólo centro: el espíritu absoluto que desencadena el cierre definitivo del sistema hegeliano. Se podría definir el sistema hegeliano como un relato clásico donde los recorridos de la idea engranan de manera coherente según una circularidad estructural que no deja lugar a lo aleatorio y donde los personajes – las propias ideas-, tienen una tarea que resolver al final de sus andanzas. Una tarea jalonada de duelos al atardecer – tesis vs antítesis- y de muerte –síntesis- que siempre gira en torno a lo mismo. Por esta razón, es innecesario el prólogo, pues siempre estaremos dentro del círculo de lo universal –de la estructura clásica del relato- que gira entorno a lo idéntico: idénticos personajes, idénticos sucesos, idénticos finales⁹.

Nosotros proponemos que el prólogo es innecesario por una razón bien distinta. El prólogo supone un principio y un fin y nosotros hemos decidido, para ser fieles a Godard y a Deleuze (personajes protagonistas que andarán a la deriva por la superficie

⁸ Hegel, G.W.F.: *Fenomenología del espíritu*, FCE, México, 1993, pág. 7.

⁹ Sin duda entre Hegel y Propp hay una filiación subterránea que habría que estudiar. Tanto la lógica hegeliana como la teoría del relato de Propp desarrollan un movimiento o un gesto que supone el desarrollo de una idea (o personaje) a través de una trama de tesis-antítesis (héroe-oponente) que tiende a un fin (ya sea el fin de la Historia o el de la historia). Véase Propp, V.: *Morfología del cuento*, Akal, Madrid, 1998, pág. 34: “No hay más que un único eje para todos los cuentos maravillosos”. Esta univocidad ha sido puesta en cuestión, en otros, en Kristeva, J.: *Semiótica I*, Fundamentos, Madrid, 2001, pág. 69: “Los intentos de reducir toda la multiplicidad de la dramaturgia mundial a una treintena de situaciones resultan ingenuos”

de esta historia nomádica) empezar entremedias. Esto es, empezar por el *entre* con el propósito de abolir la lógica del relato clásico y la lógica hegeliana. Pensar desde el *entre* supone, como pretendemos mostrar, un acto, una acción que produce siempre diferencias nuevas. El *entre* es la condición de posibilidad de una galaxia de significantes interconectados que pululan sin destino predeterminado; mientras que, pensar con el *contra* de la dialéctica, supone un acto de abstracción que subsume y debilita toda fuerza bajo el imperio inerte de la identidad:

(...) es preciso distinguir el combate contra el otro y el combate contra uno mismo. El combate-contra trata de destruir al contrario y se apodera de una fuerza para hacerla propia. El combate-entre es el proceso por el que se enriquece una fuerza, apoderándose de otras fuerzas, uniéndose dentro de un nuevo conjunto, buscando un convertirse en¹⁰.

Empezar por el *entre* supone eliminar el *pro* del pró-logo y el *pre* del pre-facio: la operación de representar mediante la anticipación lo que el lector va a leer desvela un empobrecimiento y una minimización de los múltiples desplazamientos textuales que operan en un texto. La subsunción de las variaciones, que van a desplegarse entre los conceptos y las imágenes, bajo la forma de la representación del prefacio, reducirían los sentidos polívocos del texto. En este sentido, estamos más cerca de Derrida que de Hegel:

[el prefacio] anularía, al extraer un solo núcleo temático o una sola tesis directriz, el desplazamiento textual que se opera (...) [lo que conlleva la] imposibilidad de reducir un texto como tal a sus efectos de sentido, de contenido, de tesis o de tema¹¹.

Rechazar el prólogo y empezar por el *entre* es una forma de estar en cualquier lugar o, más bien, de estar en el no-lugar de la *an-arché*, que nada tiene que ver con el *contra* que pone las cosas en su sitio, por mucho que estén dando vueltas y vueltas. Rechazar el prólogo supone, en nuestro caso, una ruptura con la idea de principio: un rechazo de la Ley, de la Historia y de Dios.

¹⁰ C, pág. 45.

¹¹ Derrida, J.: *La disseminación*, Fundamentos, Madrid, 1997, pág. 13.

1. PENSAR EL *ENTRE*

Velázquez pintaba las cosas que hay entre las cosas y, poco a poco, me doy cuenta de que el cine es lo que hay entre las cosas; no son las cosas, es lo que hay entre alguien y alguien más, entre tú y yo, y luego, en la pantalla, lo que hay entre las cosas

GODARD

El libro debe considerarse como el montaje o la instalación, aquí y allá, de piezas y engranajes de una máquina.

DELEUZE

1.1. BODAS CONTRANATURA

Antes de empezar a trazar los límites y el alcance de esta investigación, mostraremos lo que no es – ¿será posible escapar de Hegel?, nos propusimos olvidarnos del *contra* y ya estamos empezando con el juego de las antítesis. Esta investigación no es ni un análisis comparativo ni una interpretación de las relaciones entre la filosofía de Gilles Deleuze y la obra cinematográfica de Jean-Luc Godard. El propósito y la mecánica de la investigación se aleja tanto del análisis semiótico, como de la interpretación psicoanalítica, para poner en práctica una experimentación pragmática¹²: no se trata de buscar esencias escondidas tras los textos, sino de producir y fabricar. Deleuze¹³ nos recomienda no hacer teoría de lo que ES, sino teoría de lo que hacemos con los textos: movimientos y ritmos que emergen en un intervalo. Godard, por su parte, nos alienta a dejar de interpretar para experimentar al margen de los códigos establecidos¹⁴.

El análisis semiótico clásico estudia los signos dentro de un sistema de significación –teoría de los códigos- y comunicación –teoría de la producción de los signos-, lo que supone un bloqueo productivo que paraliza, por decirlo ya con la terminología deleuzeana, los flujos desterritorializados de los textos. La interpretación psicoanalítica, por su parte, fuerza los textos con la lógica unívoca del significante: amordaza las multitudes moleculares y rizomáticas, esto es, el plural compositivo de los textos, por medio de una unidad significante, despótica y molar. En este sentido, podemos afirmar que tanto el análisis comparativo como la interpretación someten y moldean las metamorfosis diferenciales entre textos, por medio, fundamentalmente, de dos funciones lógicas: la lógica sistemático-clasificatoria y la lógica genético-

¹² Sobre la importancia de la pragmática en Deleuze véase Schérer, R.: “Deleuze educador”, [En Gilles Deleuze. Pensar, crear, resistir, Archipiélago, n° 17, otoño 1994, pág.35]: “[...] el valor de la filosofía se juzga por el uso [...] La comprensión filosófica de Deleuze es, pues, pragmática. Estoy también convencido de que no se puede rendir mejor homenaje a la filosofía de Gilles Deleuze que utilizarla para sus propios fines, ponerla a prueba con algún objeto nuevo y desconocido, aun corriendo el riesgo de que la prueba y la ilustración cojeen”. Nuestro trabajo es un intento de seguir esta senda.

¹³ Véase ES, pág. 148: “La filosofía debe constituirse como la teoría de lo que hacemos, no como la teoría de lo que es”.

¹⁴ Véase Oliveira, B.: “Em Busca do Godard Militante”, Contracampo: “Uma fórmula godardiana objetiva é “não uma imagem justa, justo uma imagem”. Uma fórmula subjetiva é “não à interpretação, sim à experimentação”. Porque experimentar é fugir de códigos pré-estabelecidos, isto é, as expressões do mundo”

evolutiva¹⁵. La lógica sistemático-clasificatoria pretende ordenar los elementos constitutivos de una obra según su género, la escuela a la que pertenece, el enclave geopolítico, en definitiva, según su territorio, sus componentes y sus códigos. Es decir, los semiólogos vertebran el texto para buscar los códigos y los signos que lo representan, y lo someten a modelos para buscar las “mentiras representativas” (recordemos la bellísima definición de signo del semiólogo Umberto Eco que considera que signo es aquello que está en el lugar de otra cosa y sirve para mentir¹⁶) del más allá del texto. Esas mentiras son igual de mentirosas que las de las democracias representativas, que son un mas allá de la democracia, es decir, del pueblo –pero esto es otra historia. El pensamiento común, la razón del corazón que diría el gramático Agustín García-Calvo, no entiende de representaciones, ya sean ideas platónicas o presidentes del gobierno.

La lógica genético-evolutiva, por su parte, muestra como la génesis del pensamiento de una obra tiene su origen causal en las obras precedentes. Siempre hay un papá, una autoridad ancestral, un jefe de la tribu que se erige como autor de la ley y que transmite su legado de generación en generación, y siempre hay alguien encargado de ordenar estas leyes, de engranarlas de manera causal, de colocarlas en su lugar. Desde esta perspectiva, la historia sería el arte de poner las cosas en su sitio y en su tiempo, un arte que sólo podrían ejercer los papás o los vencedores. La política exterior de USA, tras la Segunda Guerra Mundial, es un buen ejemplo de cómo poner las cosas en su sitio. El pensamiento común, por el contrario, salta de un dominio espacial y temporal a otro, al margen de leyes, papás o sumos sacerdotes: salto demoníaco de Hume a Bergson, de Bergson a Kant, de Kant a Spinoza, de Spinoza a Nietzsche en el caso de Deleuze. O, en el caso de Godard, brincos y bandazos de la historia universal del cine a su historia personal.

Con esto lo que queremos decir es que, según la lógica sistemático-clasificatoria y la lógica genético-evolutiva, lo que se pretende es buscar un orden en el discurso, una

¹⁵ Pardo, J.L.: *Deleuze: violentar el pensamiento*, Cincel, Madrid, 1990, pág.14: “Eso que se llama “el verdadero Hume” o “el verdadero Kant” no son mas que imágenes dominantes del pensamiento custodiadas por una policía noológica denominada Historia de la Filosofía. Ella está regida por constricciones de orden sistemático-clasificatorio y de orden genético-evolutivo. Clasificadorias porque se obliga a ubicar a los pensadores en escuelas; genéticas, porque nos fuerza a pensar cada filosofía como una superación de las precedentes y un germen de sus sucesoras”.

¹⁶ Eco, U.: *Tratado general de semiótica*, Lumen, Barcelona, 1995, pág. 30.

ley, una evolución histórica sin preguntarse por lo que llama Deleuze “las bodas contranatura”. Su particular forma de trabajar junto con Felix Guattari va a arrojar alguna luz sobre esta problemática:

Sólo éramos dos, pero lo que contaba para nosotros no era tanto trabajar juntos como el hecho extraño de trabajar entre los dos. Uno dejaba de ser autor. Y este entre-dos remitía a otras personas, diferentes para uno y para otro. El desierto crecía, pero crecía poblándose cada vez mas (...) todo lo que yo he tenido con Felix son estas historias de devenires, de bodas contranatura, de evolución paralela, de bilingüismo y de robo de pensamientos. Yo he robado a Félix, y espero que él haya hecho lo mismo conmigo¹⁷.

Esa frontera, esa boda contranatural, es la que queremos poner en movimiento entre Deleuze y Godard. Un movimiento que nada tiene que ver con un estudio sistemático y genético entre Deleuze y Godard, un estudio que no establecería paralelismos entre ambos sin pensar, justamente, lo que hay entre ellos: un *intermezzo*, un *inter-ser* por hacer y por poner en práctica, una diferencial constituyente entre textos audiovisuales y filosóficos al margen de las organizaciones centralizadas del hegelianismo, la teoría del relato, el psicoanálisis o la semiología. Esta diferencial, esta distancia entre la lógica de lo múltiple de Deleuze y la lógica intertextual de Godard es la que pretendemos trazar: el problema de la diferencial y del *entre-dos* es el problema que gravita y sobrevuela la obra de ambos autores -más que autores, como veremos a lo largo de este viaje, auténticas fábricas de producción de enunciados. Un problema, el del *entre*, que será plateado, tanto por Godard como por Deleuze, según un enfoque similar:

(i) El *entre* constitutivo de las imágenes en Godard: dada una imagen, elegir otra que provoque un intersticio entre ambas: “Yo creo que lo que existe es el *entre* (...) pienso que toda película y todo mi cine están un poco contenidos ahí, y que el cine no es una imagen tras otra, es una imagen más otra, que forma una tercera, siendo la tercera formada por el espectador”¹⁸

¹⁷ D, pág. 21.

¹⁸ Cita de Godard sobre *Sauve qui peut (la vie)* en Viota, P: *Jean Luc cinema Godard*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2004, pág. 77.

(ii) El *entre* constitutivo del pensamiento en Deleuze: entre dos conceptos fragmentarios siempre hay una relación intermedia, una resonancia: “Los conceptos filosóficos son todos fragmentarios, no ajustan unos con otros, puesto que sus bordes no coinciden. Son más producto de dados lanzados al azar, que piezas de un rompecabezas. Y sin embargo resuenan”¹⁹

Y resuenan. Ahora bien, ¿cuáles son las condiciones de posibilidad de esta resonancia?, ¿es posible que el modo de conexión entre las imágenes o entre los conceptos sea equiparable a la práctica de la derivación que tratamos de construir entre Deleuze y Godard? Parece que es muy posible, y ello se debe a que tanto las imágenes como los conceptos tienen un carácter absoluto y relativo a la vez²⁰. Las imágenes y los conceptos son relativos debido a las relaciones que mantienen las imágenes con otras imágenes y los conceptos con otros conceptos: lo que supone que ambos, imágenes y conceptos, se encuentran en estado de agitación permanente, sin adscripción posible, ilocalizados, ajenos al centro, al norte, al sur, al este o al oeste. Algo parecido a lo que le ocurre al Lemmy en *Alphaville* –véase II.2.4. ¿Nudo? (III): Otra lógica (y otra poética y otra ontología). Pero, por otro lado, es imprescindible que haya un soporte, un plano en el que esos encuentros sean posibles: un plano en universal variación como totalidad abierta, ilimitada y absoluta que tenga la función de suelo: el plano de inmanencia. En este sentido, Deleuze afirma que los conceptos son “infinitos por su sobrevuelo, su velocidad”²¹, esto es, por su capacidad para atravesarlo todo y conectarse con cualquier otra cosa. Los conceptos –y las imágenes– modulan su contorno al trascenderse a sí mismos, al liberarse de sus perfiles en un movimiento de traslación infinita que los hace resonar con los otros conceptos –o imágenes–. Sin embargo, hay que decir que la resonancia es efectiva gracias al plano de universal variación o de inmanencia. De alguna manera, la inmanencia es la condición de posibilidad de la resonancia y, en consecuencia, sería necesario trazar un mapa, una cartografía o una topología de aquello que resuena entre las imágenes y los conceptos.

Sería, por tanto, una traición al pensamiento filosófico de Deleuze y al pensamiento cinematográfico de Godard localizar su pensamiento en algún dominio

¹⁹ QF, pág. 39.

²⁰ Véase QF, pág. 25.

²¹ QF, pág. 27.

reconocible. Sería una traición y una falta de honradez intelectual construir un sistema de códigos e interpretaciones correlativas que nos sumerjan en la lógica del teatro y de la representación. Ambos piensan sus dominios respectivos desde sus condiciones de producción²². Por ello, es mejor construir una fábrica²³ para producir nuevos enunciados, es mejor afirmar el movimiento y la diferencia entre los textos filosóficos de Deleuze y los textos audiovisuales de Godard. Una fábrica que produzca nuevos textos, que invente conexiones insólitas entre los textos, que no los limite, que suponga un hacer y un trabajo sobre los textos: algo así como escarbar con los textos filosóficos en la superficie de los textos audiovisuales y viceversa, de cara a arrojar luz sobre la multiplicidad acentrada que constituyen dichos textos. Algo similar a la sugerente y luminosa definición de escritura que a propuesto Hélène Cixous: “Escribir es trabajar, ser trabajado; (en) el entre, cuestionar (y dejarse cuestionar) el proceso del mismo y del otro sin el que nada está vivo; deshacer el trabajo de la muerte, deseando el conjunto de uno-con-el-otro, dinamizado al infinito por un incesante intercambio [...] Recorrido multiplicador de miles de transformaciones”²⁴.

Pero, antes de poner en práctica dicho experimento, hay que “escribir” sobre las líneas de fuerza y devenir que componen los textos filosóficos y audiovisuales. Si no hay principio ni fin y todo crece por el medio, entonces los conceptos de los textos filosóficos tenderán múltiples puentes móviles entre sí que harán de la filosofía una totalidad fragmentaria en perpetua digresión y, a su vez, los textos audiovisuales harán lo propio en una “operación de pulverización de los textos en una infinidad diferenciada”²⁵. Si todo crece por el medio, entonces las imágenes conectarán sus múltiples componentes auditivos, visuales, escriturales y musicales creando una nueva imagen entre-dos pues, como dice Godard, “la imagen es el justo encuentro entre dos

²² Véase Bergala, A.: *Nadie como Godard*, Paidós, Barcelona, 2003, pág. 63: “es el cineasta contemporáneo que tiene la conciencia más amplia y más orgánica sobre el proceso de fabricación técnica de sus películas”

²³ Deleuze critica el teatro de la representación del psicoanálisis para afirmar la necesidad de crear una fábrica. AE, pág. 60: “La producción ya no es más que producción de fantasma, producción de expresión. El inconsciente deja de ser lo que es, una fábrica, un taller, para convertirse en un teatro, escena y puesta en escena, Y no en un teatro de vanguardia, que ya lo había en tiempos de Freud (Wedekind), sino en el teatro clásico, el orden clásico de la representación. El psicoanalista se convierte en el director de escena para un teatro privado — en lugar de ser el ingeniero o el mecánico que monta unidades de producción, que se enfrenta con agentes colectivos de producción y de antiproducción”.

²⁴ Cixous, H.: *La risa de la medusa*, pág. 47.

²⁵ Kristeva, J-: *Semiótica*, pág. 27.

cosas lejanas”²⁶: lejanía entre imágenes de diferentes autores y épocas, lejanía entre la materia y la forma de las imágenes visuales, sonoras y escritas. Veamos un ejemplo de *Histoire(s) du cinema*:



...lo que retendrán las cámara ligeras inventadas por Arnold y Ritcher, para no ser ganado por la mano, las pesadillas y el sueño...



...no se presentará sobre una pantalla sino sobre un sudario.

En el *entre*, en el *intermezzo* se fabrica la diferencia: diferencia entre las pinturas de Goya, la reflexión en la banda de sonido sobre la función política y redentora del cine y la frase escrita “*La guerre est*”. La diferencia es el lugar desde donde nos habla Godard (y también Deleuze). Así lo ha señalado Daney: “Porque el lugar de donde Godard nos habla (...) es un entre dos”²⁷. Y si pretendemos arrojar luz sobre ese lugar, si queremos iluminar ese espacio movedizo e intersticial, entonces es imprescindible hacer una topología de la diferencia.

²⁶ Ishagpour, Y: “Arqueología del cine”, Letra Internacional, nº 71, 2001. (Entrevista con Godard).

²⁷ Daney, S.: “El terrorizado (pedagogía godardiana)” [En *Cine, arte del presente*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires, 2004, pág. 46]

Además, esta diferencia, que difiere *en y de sí misma*, supone un movimiento, un devenir *entre-dos*. Y es precisamente este devenir *entre-dos* el que queremos iluminar en la relación diferencial entre Godard y Deleuze. Mostraremos, en primer lugar, que hay un devenir múltiple y plural en cada uno de ellos: ambos están atravesados por sus propios devenires: devenir-Rossellini, devenir-Vertov, devenir-Hume, devenir-Spinoza, etc...En segundo lugar, buscaremos, a través de la práctica conceptual, el devenir-Deleuze de Godard y el devenir-Godard de Deleuze, poniendo en relación los devenires que les constituyen y estableciendo conexiones entre las líneas de fuga que les atraviesan. Y, en tercer lugar, nosotros, como enunciadorees del presente texto, no permaneceremos herméticos a los devenires y, por tanto, pondremos sobre el tablero móvil de la creación filosófica nuestros propios devenires. De modo que el devenir-Deleuze de Godard y el devenir-Godard de Deleuze sólo podrá “escribirse” o “montarse” desde la desterritorialización absoluta de toda subjetividad, desde una táctica de enunciación colectiva. Es decir, si cada sujeto es un conjunto de devenires, de voces anónimas y de máscaras bajo máscaras, resultará contradictorio pretender mostrar los devenires a través de un sujeto determinado, organizado, segmentarizado y encapsulado. Así, nuestro experimento pondrá en movimiento no sólo los *inter-textos* sino también los *inter-seres*.

De esta manera, si cada uno de ellos es una multiplicidad ¿cómo vamos a pensar el *entre-dos*?, ¿cómo vamos a delinear las relaciones entre ellos?, ¿desde la identidad de un yo hermético y encapsulado? Caeríamos en un error si planteamos el problema desde estos presupuestos identitarios. No podemos, por tanto, pensar este problema del *entre-dos* construyendo una línea recta, construyendo una tesis, elaborando un sistema de relaciones biunívocas, levantando una estructura arbórea. Hay que posibilitar, por el contrario, los encuentros disyuntivos. No podemos teorizar sobre el *entre* sin experimentar. El *entre* es proceso, práctica, movimiento; el *entre* es la acción desterritorializante, asignificativa y asubjetiva del rizoma; el *entre* supone la desfundamentación rizomática de todo principio constitutivo de lo real:

Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en medio, entre las cosas, Interser, intermezzo. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción “y...y...y...”. En esa conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el

verbo ser. ¿A dónde vais? ¿De donde partís? Todas esas preguntas son inútiles. Hacer tabla rasa, partir o repartir de cero, buscar un principio o un fundamento, implican una falsa concepción del viaje y del movimiento²⁸.

El *entre* es un rizoma en medio de las cosas y su devenir. O, desde otro ángulo, el devenir siempre es un entre-dos ajeno a todo origen y todo fin. Así lo ve Nancy²⁹.

¿Cómo explicar, por tanto, los *intermezzos* del rizoma? ¿Qué posible relación podemos descubrir entre el rizoma y las estrategias godardianas de montaje? Sin duda un ejemplo audiovisual de rizoma, de devenir-entre, lo encontramos en el film *Histoire(s) du cinéma*: un film armado como un espacio-tránsito donde los diversos materiales puestos en juego se *entre-cruzan* a contratiempo: “Allí el ritmo de la memoria electrónica determina el del montaje y toda la problemática visual salvaje y acústica es manipulada por Godard en explosiones visuales y acústicas, combinaciones infinitas de imágenes y sonidos provenientes de la entera historia del cine; es una extraordinaria emoción que crece y conduce a esta galaxia de posibilidades incorporadas unas a otras”³⁰.

Apuntemos solamente que sobre a este film retornaremos con frecuencia a lo largo de estas páginas.

1.2. ¿QUÉ ES EL SER, ES EL SER, ES ÉL...? O DE LOS PRINCIPIOS

Buscar un principio ontológico: esa ha sido la gran cruzada de la historia del pensamiento. ¿Qué Es el Ser?, ¿Qué es el Ser? y ¿Qué Es el ser? Estas preguntas, que

²⁸ MP, pág. 29. Sobre la relación entre rizoma e intervalo véase Cook, R.W.: “Deterritorialization and the Object: Deleuze across Cinema”, *Film-Philosophy*, London, 1997: “Rhizomic ideas are not interested in origins or results, but in 'betweens,' in the breaking-up of structural organizations by examining the relation of forces creating the structure. Asking the question, 'How does it work?,' rather than 'What does it mean?' rhizomes examine the mechanic connection between things. Positing the question 'How does it work?' does not however (dare I say 'mean?') a semiotic of signs is nonexistent. The process merely rejects sign/meaning taxonomies in favor of looking at the relation of forces between things”.

²⁹ Nancy, J.-L.: “Pliegue deleuziano del pensamiento” [Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, Revista “Sé cauto”, Santiago de Cali, 2002, pág. 42]: “La génesis deleuzeana me parece más bien un devenir, que muta en medio de las cosas, no en su origen y en su fin”

³⁰ Dubois, P.: *Video, Cine, Godard*, Centro Cultural Rojas, Buenos Aires, 2004, pág. 126.

surcan la historia del pensamiento desde el nacimiento de la filosofía hasta nuestro días, especifican y concretan el ámbito de lo pensable. “¿*Qué es el ser, es el ser, es él...*?” canta alegremente Chicho Sánchez Ferlosio en la copla “El Ser” -compuesta por Agustín García-Calvo³¹- jugando a desenmascarar el planteamiento clásico de la pregunta por el Ser. Preguntarse por el Ser, preguntarse por los principios, preguntarse por los sujetos, preguntarse por los objetos ¿no es un ejercicio de delimitación y determinación de un campo de estudio sin cuestionar?, ¿por qué no empezar por la pregunta de lo que hay bajo la superficie de las cosas? Así pues, ¿por qué no preguntarse por aquello que es anterior a los seres? Y, contestada esta pregunta, ¿por qué no preguntarse por las relaciones que hay entre aquello que es anterior a los seres? Y, contestada esta pregunta, ¿por qué no preguntarse si aquello que es anterior a los seres es o no es o, si acaso por el contrario, está siendo y dejando de ser a medida que acontece? Y, una vez contestada esta pregunta, ¿por qué no preguntarse si aquello que es, es uno o es múltiple o, si acaso, es una multiplicidad? Y, una vez contestada esta pregunta, ¿por qué no preguntarse si aquello significa o no significa algo? Plantearse preguntas es el modo básico de construcción de problemas. Si las preguntas ya están dadas no es posible construir el problema. El consejo que si duda da Deleuze a los futuros filósofos es: “construye tus preguntas y tus problemas antes de dar una solución, que nadie te imponga sus preguntas y sus problemas”³². Y entonces, una vez contruidos los problemas, tratar de resolverlos desde todas las perspectivas posibles, hacerlos variar, desarrollarlos y someterlos a crítica. Godard, por su parte, va a construir sus propios problemas y sus propias preguntas para pensar al margen de las acotaciones y los márgenes que imponen un canon a la imagen cinematográfica, con la firme determinación de desvelar el falso carácter de muchos de los problemas planteados: “El problema hoy en día es que se plantean falsos problemas. Se resuelven millares de problemas pero son falsos.”³³

Por tanto, la apuesta de Deleuze y Godard supone un ir más allá del pensamiento clásico, más allá de los principios generales de lo real, más allá de las esencias y de las

³¹ García-Calvo, A.: *Canciones y soliloquios*, Lucina, Zamora, 1988.

³² D, pág. 118: “*Las preguntas...se fabrican. Y si no os dejan fabricar vuestras preguntas...si os las plantean, poco tenéis que decir. El arte de construir un problema es muy importante: antes de encontrar una solución, se inventa un problema*”

³³ Godard, J. L.: “Un cineasta es un misionero”. [En Godard, J.L.: *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, Barral, Barcelona, 1971, pág 133.]

formas. Los viajes de Deleuze por la filosofía, sus movimientos entre los entresijos de la Historia, le llevan a rechazar todo orden de la representación, toda identidad, todo Ser Unívoco³⁴ limitado como principio único de todo lo que hay. Su apuesta es otra: buscar varios principios de lo real para hacerlos delirar, para trazar líneas transversales entre ellos, para hacerlos vibrar en un plano de inmanencia, en un Ser unívoco ilimitado. Pero, además del plano de inmanencia, se necesitan principios que relacionen las cosas y los seres en ese plano. Estos principios, hay que señalar, no permanecen fijos, determinados y paralizados. Son principios móviles constitutivos de la experiencia: principios de la experiencia que se interrelacionan para construir los cuerpos, las palabras, los afectos, las visiones, los conceptos.

Pero, centrémonos en los conceptos. ¿Qué entendemos por concepto? Para el Deleuze más empirista, “los conceptos son las cosas mismas, pero las cosas en estado libre y salvaje”³⁵ que no están ni más allá ni más acá de las condiciones de posibilidad del conocer sino que siempre están *entre*, siempre están disolviendo su identidad en el contacto, en la cercanía con las otras cosas. Así, hablar de formas o esencias resulta ilógico, pues en un mundo de agitación total, en un mundo donde es imposible trazar los límites de los seres y las cosas, donde todo reacciona con todo y donde sólo se puede hablar de zonas móviles de interacción, tan sólo son posibles los devenires. Este empirismo trascendental es, por otro lado, deudor del juego barroco de los principios de Leibniz: “Leibniz tiene una concepción muy especial de los principios, una concepción verdaderamente barroca (...) por un lado, ama los principios (...) por otro, *juega con ellos, multiplica sus fórmulas, varía sus relaciones, y no cesa de querer probarlos*”³⁶.

Si queremos jugar, si nuestra práctica sobre los textos nos convoca a crear un *finnegans wake* entre la filosofía y el cine hay que hacerse algunas preguntas. ¿Cuáles son los principios filosóficos deleuzianos? ¿De que modo se relacionan con el cine? ¿Qué relación hay entre los principios y el carácter pragmático, esquizoanalítico y

³⁴ DR, pág. 71: “Nunca hubo más que una proposición ontológica: el Ser es unívoco (...) Lo esencial de la univocidad no es que el Ser se diga en un único y mismo sentido, sino que se diga, en un único y mismo sentido de todas sus diferencias individualizantes o modalidades extrínsecas (...) El Ser se dice en un único y mismo sentido de todo aquello de lo cual se dice, pero aquello de lo cual se dice difiere: se dice la diferencia misma”.

³⁵ DR, pág. 17.

³⁶ P, pág. 62 (el subrayado es nuestro)

experimental de la filosofía y el cine? ¿Cómo aplicar estos principios al cine de Godard? ¿Cómo acabar de una vez por todas con los géneros literarios, biológicos, lingüísticos, políticos? ¿Cómo acabar, en definitiva, con los géneros cinematográficos y filosóficos? El cine de Godard nos aporta algunas claves para entrever más allá de estas preguntas. Su modo de componer imágenes es esencialmente transgenérico: su vocación por las imágenes heterogéneas, por las conexiones irracionales entre secuencias, entre imágenes y sonidos, en definitiva, su pasión por la trasgresión de la sagrada articulación del relato (para que haya trasgresión, hay que recordarlo, tiene que haber espacio de lo sagrado) le han llevado a erigirse como el máximo –y quizá el único– representante del cine esquizoanalítico. Si el esquizofrénico, como afirma Deleuze³⁷, es el productor universal en tanto que no establece una dicotomía, una distinción entre el producto y el producir, Godard no distingue entre el producto –el texto audiovisual– y el producir –la operación de la creación del texto audiovisual³⁸. Es más: los textos audiovisuales de Godard son, muchas veces, las huellas creativas del proceso que lleva a la construcción de un texto. Son ensayos, experimentos, tentativas: *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, por ejemplo, lo concibe como un ensayo de film. Así, en muchas ocasiones, los films constituyen más bien una tentativa de film, un pre-film, un film *in progress*. Godard hace fluir todos los códigos, todas las normas cinematográficas, todas las leyes de la articulación de las imágenes y todos los géneros fílmicos con la intención de ver y hacer ver. Esta práctica de desterritorialización³⁹, de sacar de su armonioso estado de adormecimiento a las estructuras narrativas clásicas, y de acabar con la forma del árbol le acerca, le une, le hermana con la teoría del rizoma de Deleuze/Guattari.

Veamos, por tanto, cuales son los principios de la teoría del rizoma. Sin embargo, en primer lugar, hay que decir que la desterritorialización-reterritorialización es el movimiento doble del rizoma. Este movimiento del rizoma, está pragmática se

³⁷ AE, pág. 16: “El esquizofrénico es el productor universal. Aquí no es posible distinguir entre el productor y su producto. El objeto producido se lleva su aquí en un nuevo producir (...) La regla de ‘producir, de incorporar el producir al producto, es la característica de las máquinas deseantes o de la producción primaria: producción de producción”.

³⁸ Sobre este particular incidiremos en I.4.2.3. El texto y el analista.

³⁹ La desterritorialización, aplicada al análisis audiovisual, es la práctica delirante que consiste en salir del texto para enfrentarse con el exterior, esto es, con otras prácticas artísticas, filosóficas, políticas o científicas. Así, este trabajo supone la continuación de la práctica metodológica apuntada en Alfonso Bouhaben, M.: “Variaciones, contradicciones y repeticiones narrativas en *El año pasado en Marienbad*”, Tesina inédita, 2002, pág. 2: “no sólo sumergirse en el texto como espacio de experiencia (*Requena*) ni hacerlo derivar (*Barthes*), también hacerlo delirar (*Deleuze*). Pierre Boulez nos recuerda que, para crear, hay que considerar el delirio y organizarlo. Y, toda experiencia analítica, no es mas que creación de sentido”.

asienta (o, para ser mas precisos: se revoluciona) según seis principios de carácter anti-genérico: el principio de conexión, el principio de heterogeneidad (estos dos principios conforman una complementariedad), el principio de multiplicidad, el principio de ruptura asignificante, el principio de cartografía y el principio de calcomanía (estos dos últimos principios conforman una contradicción, lo que nos lleva a cuestionar el motivo que les indujo, a Deleuze y Guattari, a introducir el principio de calcamonía que es un principio arbóreo perteneciente al campo de la representación). Nuestro juego intertextual e intersubjetivo consistirá en aplicar estos principios sobre un texto audiovisual de cara a construir y producir una red de relaciones. La forma barroca de los textos de Deleuze y Godard nos abre un campo dinámico que nos induce a ver nuevos enunciados entre los textos.

Nuestra estrategia creativa, en definitiva, tendrá presente la fórmula que un día puso Mallarmé sobre el tablero: “Enunciar es producir”.

2. JUGANDO CON... *ICI ET ALLIEURS*

...hay que imaginar otros principios, incluso inaplicables en apariencia, donde el juego se vuelva puro. 1.º) No hay reglas preexistentes; cada tirada inventa sus reglas, lleva en sí su propia regla. 2.º). En lugar de dividir el azar en un número de tiradas realmente distintas, el conjunto de tiradas afirma todo el azar y no cesa de ramificarlo en cada tirada. 3.º). Las tiradas no son numéricamente distintas. Son cualitativamente distintas, pero todas son las formas cualitativas de un solo y mismo tirar, ontológicamente uno. (...) 4.º) Un juego tal, sin reglas ni vencedores ni vencidos, sin responsabilidad, juego de la inocencia y carrera de conjurados en el que la destreza y el azar ya no se distinguen, parece no tener ninguna realidad. DELEUZE

Yo juego
Tú juegas
Nosotros jugamos
Al cine
Tú crees que hay
Una regla de juego
Porque eres un niño
Que todavía no sabe
GODARD

La expresión “juego de lenguaje” debe poner de relieve aquí que hablar el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida. WITTGENSTEIN

No se trata de manifestar una estructura, sino, en la medida de lo posible, de producir una estructuración. BARTHES

La práctica textual descentra el tema de un discurso (de un sentido, de una estructura) y se construye como la operación de su pulverización en una infinidad diferenciada. KRISTEVA

La poética de una obra abierta tiende, como dice Pousseur, a promover en el interprete “actos de libertad consciente”, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada. ECO

Ningún pensamiento puede comenzar más que bajo el impulso violento de un caso-de-pensamiento. BADIOU

2.1. LA PRÁCTICA DE LOS JUEGOS SOBRE UN CASO

Nuestro mecanismo de producción, nuestra manera de analizar los films va a huir de la búsqueda de una interpretación válida según un modelo determinado. Se trata, por el contrario, de partir de un caso *-Ici et ailleurs-* para llegar al concepto⁴⁰. El problema que se nos plantea es el de seguir una regla de juego impuesta a lo largo de la historia del análisis de textos, una regla de juego que funcionaría como una macropolítica de los conjuntos o ley suprema, y que, en su proceso, tendería a construir un amasijo de generalidades y abstracciones. En este sentido, si sometemos el texto a un modelo autoritario y pétreo, posiblemente pierda su diferencia y su juego. Por nuestra parte, pretendemos jugar con las reglas de juego⁴¹, ponerlas en práctica, multiplicarlas y variarlas para ver que ocurre en la frontera de las diversas reglas: si “enunciar es producir” –como dice Mallarmé– de nada sirven los recursos y técnicas de la semiología y el psicoanálisis más rancio, pues quizá sean más útiles las estrategias de una filosofía experimental –la de Deleuze en nuestro caso. No se trata, por tanto, de buscar un significado último ni una estructura formal, sino de poner en marcha el propio funcionamiento de los textos observando sus movimientos y sus gestos, suscitando y provocando el abandono de todo criterio de autoridad –de toda Ley Narrativa– para poner en práctica los propios textos, para jugar con ellos, para hacerlos derivar y delirar según reglas que no dejan de variar. Se trataría, en todo caso, de modificar en cada tirada las reglas del juego. Algo parecido a lo que, según Deleuze, hace Leibniz con los principios: ponerlos a prueba, jugar con ellos, hacerlos mutar.

Sin embargo, si lo que pretendemos es poner en práctica las propias reglas de juego, no podemos centralizar toda nuestra operación sobre el tablero de la filosofía de Deleuze (se trata, en todo caso, de descentrar y desconfigurar al propio Deleuze, algo

⁴⁰ Sobre el modo en que Deleuze construye su pensamiento del caso al concepto véase Badiou, A.: *Deleuze. El clamor del Ser*, Manantial, Buenos Aires, 1997, pág. 28: “*Se trata siempre de señalar los casos de un concepto. Si el caso no está primero, es que pretendemos pasar del concepto a la variedad que subsume*”

⁴¹ Véase la diferencia que establece Deleuze entre regla y juego al explicar la metodología de trabajo de Axelos en Deleuze, G.: “Al crear la patafísica, Jarry abrió el camino a la fenomenología” [En ID, pág. 103]: “*El método de Axelos es la enumeración de sentidos. Esta enumeración no es una yuxtaposición, puesto que cada sentido participa de los demás. No procede según unas Reglas que remitirían a la vieja metafísica, sino según un Juego que comprende en sí mismo todas las reglas posibles, que no tiene más regla interna que la de afirmar todo cuanto puede ser afirmado*”.

que ya puso en práctica Rancière, en su artículo “¿Existe un estética deleuzeana?”⁴², de cara a encontrar, cada cual, su propio devenir, como afirma también Colombat⁴³) ya que al poner en práctica las reglas de juego de un texto somos catapultados hacia otros textos con otras reglas: somos enchufados a otros textos –y a otras prácticas- que están fuera del texto. De modo que las reglas de juego de Deleuze van a actuar y a transformarse sobre las reglas de juego de otros autores con los que tiene algún rasgo de familiaridad: Barthes, Kristeva, Wittgenstein, Eco. Estos autores han teorizado sobre la práctica textual y han llegado a conclusiones complementarias que pueden aportar a nuestra investigación fuerzas renovadas que van a desequilibrar-derivar la filosofía de Deleuze. Este desequilibrio va a permitir la convergencia de diferentes poéticas y filosofías, y va a erigirse como uno de los mecanismos principales de nuestra práctica sobre los textos filosóficos de Deleuze y los textos audiovisuales de Godard.

Al igual que Deleuze y Godard, estos pensadores-creadores también ponen en juego las propias reglas del juego. En cuatro pinceladas orientativas, en cuatro trazos impresionistas y difusos, vamos a ver como funcionan las reglas de juego en estos autores. Barthes, por ejemplo, define el texto como una diferencia o red múltiple que se articula-juega con el resto de los textos y que, por tanto, no puede anclarse a modelo alguno, ya que su carácter diferencial le hace diferir-jugar en el entramado-tablero de los infinitos textos. Para Kristeva, por otro lado, el texto es un movimiento compuesto por una multiplicidad no centrada cuya unidad mínima es la variable, que sólo cobra sentido cuando se combina-juega con otras variables en un espacio-tablero translingüístico abierto. Umberto Eco, desde otra perspectiva, considera la obra de arte en general y los textos en particular como un complejo de fuerzas dinámicas y acontecimientos de carácter no-unívoco que interactúan-juegan al margen del tablero organizado del modelo clásico, y que posibilitan una multiplicidad de lecturas por parte del lector-jugador. Para Wittgenstein, finalmente, las reglas de juego del lenguaje –que

⁴² Rancière, J.: “¿Existe una estética deleuzeana?” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, pág. 205]: “Comprender a un pensador, no es llegar a coincidir con su centro. Es, al contrario, deportarlo, llevarlo sobre una trayectoria donde sus articulaciones se suelten y dejen un juego. Entonces es posible des-figurar este pensamiento para refigurarlo de manera distinta, salir del apresamiento de sus palabras para enunciarlo en esa lengua extranjera de la que Deleuze, después de Proust, hace la tarea del escritor. La estética sería el medio de desenredar esa madeja deleuzeana que deja tan poco lugar a la irrupción de otra lengua, para llevarla sobre la trayectoria de una pregunta”.

⁴³ Colombat, A.P.: “A Thousand Trails”, *SubStance*, nº 66, 199, pág. 21: “Los lectores de Deleuze tienen que capturar, rechazar, confirmar y metamorfosear los conceptos deleuzianos para desplegar y analizar otros sistemas de signos, para reforzar y seguir sus propios devenires”.

nosotros transpondremos a los complejos textuales en tanto que prácticas del lenguaje-son borrosas e ilimitadas ya que no hay un tablero ideal o una esencia del juego: el juego del lenguaje –o de los textos- es una práctica, una actividad, un uso que hacen los jugadores sobre un tablero de bordes difuminados.

Esta multiplicidad de juegos serán compuestos, abiertos y combinados con el juego godardiano (una especie de juego para alcanzar la mayoría de edad, un tipo de Ilustración catártica para niños-adultos que piensan que en el cine hay una regla de juego sin saber que el juego del cine no cesa de reinventarse; recordemos la cita que encabeza este capítulo: *Tú crees que hay / Una regla de juego / Porque eres un niño / Que todavía no sabe*) y con el juego deleuzeano (el juego heteróclito de los principios del rizoma). Como estrategia metodológica, por tanto, vamos a operar sobre los juegos-principios de la rizomática deleuzeana y los juegos-adultos godardianos (el cine con Godard alcanza la mayoría de edad: el cine contra la regla de juego, como crítica de la cultura, como emancipación, como multiplicidad de reglas de juego de un pensamiento en marcha y no como entretenimiento de las masas) y a desarrollar conexiones heterogéneas con el juego-plural de Barthes, el juego-movimiento de Kristeva, el juego-apertura de Eco y el juego-práctica de Wittgenstein.

Y entre los juegos siempre la conjunción Y como un dispositivo que reescribe cada juego, que los reinventa en cada tirada. Pensar, como afirma Deleuze, es una especie de juego: es lanzar los dados⁴⁴.

Lancemos pues los dados⁴⁵ contra el cielo.

⁴⁴ F, pág. 125.

⁴⁵ Véase Wahl, F.: “El cubilete del sentido” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, Revista “Sé cauto”, Santiago de Cali, 2002, pág. 68]: “Hay una única causa eficiente del sentido –un solo agente de subversión-, que es el azar: el Lanzar los dados”.

2.2. PRIMERA TIRADA: LA CONJUNCIÓN Y

Cocteau decía: “Cuando empiezo a hablar de cine me desvío por otros caminos”. Nosotros, por nuestra parte, nos desviamos –y erramos- por otros juegos⁴⁶ en busca de ese sentido obtuso del que habla Barthes: “[...] en la medida en que se abre al infinito del lenguaje, resulta limitado para la razón analítica; es de la misma raza de los juegos de palabras, de las bromas, de los gastos inútiles; indiferente a las categorías morales o estéticas”⁴⁷.

A pesar de que estos desvíos por múltiples juegos nos pueden ayudar a la práctica descompositiva y recompositiva de un film, cabe la posibilidad de que en la fluctuación entre los diversos juegos se produzca tal cantidad de ruido que haga imposible la formulación de conceptos, visiones, tonalidades y ritmos. La ingente cantidad de información puede sumergirnos en un caos total que ya no informe en absoluto. Por esta razón, tenemos que dar una relevancia especial a alguno de los juegos pues, de otro modo, sería imposible trazar los matices de la convergencia y la conjunción de cada juego. Así, el juego-rector será el juego deleuzeano de los principios del rizoma sobre el dispositivo textual de Godard, mientras que los otros juegos aportarán las tendencias subsidiarias que potencien su desarrollo. Esta disposición, que en principio genera un juego central sobre el que inciden otros juegos desde los arrabales, no va a ser definitiva. El propio movimiento de juego expulsará del centro de poder al juego que trate de imponer “su sonido” y lo disolverá en una operación diferencial, pues hacer ley o dogma del pensamiento deleuzeano sería sin duda un acto de traición. Aunque, por otro lado, ¿no es la traición a la tradición el único modo del pensar crítico?

En fin, una primera pregunta-eje que nos puede guiar en nuestras pesquisas puede ser la siguiente: ¿por qué poner en práctica y en revolución variable los juegos-

⁴⁶ Véase Deleuze, G.: “Al crear la patafísica, Jarry abrió el camino a la fenomenología” [En ID, pág. 103]: “*Observamos dos nociones fundamentales: la de Juego, que debe sustituir la relación metafísica de lo relativo y lo absoluto; y la de Errancia, que debe superar la oposición metafísica de lo verdadero y lo falso*”

⁴⁷ El sentido obtuso es el que va más allá del sentido informativo y del sentido simbólico, legal y obvio que tanto preocupan a la semiótica y al psicoanálisis respectivamente. Este sentido obtuso o tercer sentido es definido por Barthes. Véase Barthes, R.: “El tercer sentido” [En Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 2009, pág. 59]

principios de la rizomática deleuzeana sobre la maquinaria godardiana de producción? La respuesta más inmediata sería la siguiente: por su capacidad de transformación, por su carácter antitotalitario, por su potencia conectiva en tanto que principios modificables en la forma y en el contenido. Hay que tener en cuenta que los primeros principios que establecen Deleuze y Guattari en su rizomática son los principios de conexión y heterogeneidad, y que estos principios son, fundamentalmente, complementarios. Según el principio de conexión, cualquier cosa se puede conectar con cualquier cosa, cualquier cosa no-relacionada o cualquier ruptura es susceptible de síntesis. Así lo ve, de modo semejante, Alain Badiou: “la filosofía piensa las rupturas y su manera de hacerlo es crear una síntesis allí donde está la ruptura”⁴⁸. En este sentido, las conexiones pueden extenderse por cualquier lugar, imposibilitando así la coagulación de un enganche en una unidad de sentido ya que las síntesis, al contrario que en Hegel, están en continua mutación. Y si no hay unidad que englobe, localice y uniformalice las conexiones, entonces éstas sólo pueden ser plurales, múltiples y heterogéneas. En el rizoma, por tanto, todo está interconectado en una red de movimientos brownianos sin adscripción posible y sin nexos causales que determinen un orden genético o estructural: los enlaces son tan imprevisibles como la música de Webern donde, después de un sonido, es imposible determinar de forma precisa cual va a ser el siguiente.

Pero concretemos un poco: ¿qué es lo que se conecta? Para Deleuze⁴⁹ se conectan, tanto semióticas (sistemas de signos) como estatutos de estados de cosas. Todos los sistemas o regímenes de signos, todos los discursos, todos los códigos de la ciencia, el arte, la política, la economía, la biología, se aglutinan y rompen sus límites específicos para entrar en un campo de diferenciación universal. Este juego-principio recuerda al juego-diferencia de Barthes: todos los textos (de la ciencia, el arte, la política, etc...) recorren la infinidad de los textos y huyen de la Gran Estructura de cara a reformular continuamente su juego-diferencia. Esta diferenciación universal no sólo afecta a los regímenes de signos. Todos los sistemas o códigos perceptivos, gestuales, cognitivos, también rompen sus contornos y descentran, derrumban, deliran y deconstruyen todo orden orgánico. No hay orden jerárquico que coloque los seres en su

⁴⁸ Badiou, A.: “El cine como experimentación filosófica” [En Yoel, G.: *Pensar el cine I*, pág. 55]

⁴⁹ Véase MP, pág. 13: “Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en si, ni universal del lenguaje, tan solo hay un cúmulo de dialectos”

sitio, ya que no hay sitio natural para ellos: no hay siquiera seres fijos y definidos por una esencia. Este descentramiento de los seres, por otro lado, supone una multiplicidad que se hace visible dentro del campo de la práctica textual sobre los sistemas de signos: “Ese yo que se aproxima al texto es ya una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos”⁵⁰ afirma acertadamente Barthes. Y, por tanto, ese descentramiento dinamita el sujeto, lo hace saltar por los aires y genera las condiciones de posibilidad para que el *cogito* devenga mito ancestral, desfasado y acartonado: sus contornos se disolverán en una colectividad no solo de sistemas de signos, sino también de sistemas perceptivos, afectivos y activos. Así lo reescribe Deleuze en sus estudios sobre el cine: “Y cada uno de nosotros, imagen especial o centro eventual, no somos otra cosa que una composición de las tres imágenes, un consolidado de imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección”⁵¹. En suma, podemos afirmar que en la propuesta filosófica de Deleuze hay una desterritorialización de los signos y una deconstrucción de los seres.

Este proyecto multiconectivo va a tener gran influencia sobre nuestras estrategias y dispositivos. Para nosotros, la interconexión de todos los códigos, sobre todo los audiovisuales y los conceptuales, va a poner en movimiento una práctica de derivación que dismantelará todo proyecto teleológico y pondrá de relieve la capacidad de apertura de los textos, su maleabilidad y su potencia conectiva. A este dispositivo lo llamaremos práctica del inter-texto. Pero, por otro lado, la disolución de los contornos del *cogito* va a proporcionarnos una clave metodológica fundamental: si ya no hay un sujeto -solidificado y estratificado por estos códigos-, entonces pierde densidad lo que se ha llamado la “función autor” y cobran mayor protagonismo las prácticas y las enunciaciones colectivas. A este dispositivo lo llamaremos práctica del inter-ser.

Pero sigamos tirando del hilo pues, como decíamos, nuestra aventura consiste en ver como estos principios-juego pueden ser aplicados-hilados al análisis de los textos fílmicos godardianos, es decir, como pueden crearse puntos de encuentro entre la creación filosófica y la audiovisual. En eso consiste la pragmática experimental: buscar un hiato, un encuentro entre diferencias, un acto de amor. Así lo justifica Žižek y nosotros con él: “La medida del amor verdadero a un filósofo es que uno reconoce las

⁵⁰ Barthes, R.: *S/Z*, pág. 6.

⁵¹ IM, pág. 101.

huellas de sus conceptos en cualquier parte de la propia experiencia cotidiana”⁵². El amor a Deleuze y a Godard nos moviliza a mezclar sus constelaciones, sus galaxias, sus multiplicidades, sus devenires: sus inter-textos. Pero, el amor, también nos alienta a buscar sus a buscar sus inter-seres, es decir, las conexiones heterogéneas entre los devenires-Spinoza, devenires-Nietzsche, devenires-Leibniz de Deleuze y los devenires-Vertov, devenires-Rossellini, devenires-Renoir de Godard.

En *Ici et ailleurs*⁵³, nuestro caso-guía, podemos entrever las huellas de los principios deleuzianos de la conexión y la heterogeneidad. En este film observamos, para empezar, como la distancia entre la imagen visual y la imagen sonora se diluye para trazar una frontera o diferencia que no pertenece a ninguna de las dos imágenes conectadas: una frontera heterogénea que dibuja un trazo desterritorializado entre los pronombres “mi”, “tu” y “su”, por una lado; y entre el sonido y la imagen, por otro lado. Esta frontera dibujada se inscribe y cristaliza en la siguiente imagen textual:



Éste entramado de palabras abre el film. En el eje vertical de la primera columna de palabras vemos como la diferencia de significados del conjunto se basa en una diferencia de fonemas: /m/, /t/ y /s/. Estas diferencias componen y articulan los tres pronombres posesivos de la primera, segunda y tercera persona del singular: *mon* (mi), *ton* (tu) y *son* (su). La segunda columna tiene un único componente, *image* (imagen), situado en el tercer lugar de la columna. Vacías quedarían las casillas de una matriz imaginaria compuesta por dos columnas y tres filas. En la tercera fila se relacionan los significantes *son* e *image*. El carácter polisémico de *son* -que significa “su” pero también significa “sonido”- y el parpadeo continuo de las palabras *son* e *image*, nos revelan una nueva relación. Si sintetizamos ambas relaciones, entre los posesivos y

⁵² Zizek, S.: *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, Pretextos, Valencia, 2006, pág. 19.

⁵³ Documental realizado junto a Anne-Marie Miéville en 1974.

entre el sonido y la imagen, obtendremos la multiplicidad de relaciones que se traman en el film: mis imágenes y mis sonidos, tus imágenes y tus sonidos, sus imágenes y sus sonidos.

Esta trama de relaciones se efectúa mediante la conjunción *et*⁵⁴ (Y). La importancia de esta conjunción es determinante. No basta con poner “una imagen tras otra”: hay que poner “una imagen y otra” para captar la relación, afirma Godard. Por eso en este ensayo fílmico, la segunda imagen que aparece “escrita” en la pantalla es la conjunción *et*:

Y

Y

Y

Y

Y

Y

⁵⁴ Braucourt, G.: “Ici et ailleurs et Six fois deux”, Ecran, n° 51, octubre 1976. “*Toda la trayectoria toda la reflexión de Godard cabe en esta palabra clave que establece a la vez un acercamiento y una oposición*”



Deleuze ha escrito algunas páginas clarificadoras sobre la función de la conjunción Y en el cine de

Godard: “La multiplicidad no está nunca en los términos, no importa cuál sea su número, ni tampoco en el conjunto o en la totalidad. La multiplicidad reside precisamente en la Y, que es de naturaleza distinta que los elementos o los conjuntos. Si no es elemento ni conjunto de elementos, ¿qué es esta Y? Creo que la fuerza de Godard consiste en vivir, pensar y mostrar esta Y de una manera extremadamente nueva, haciéndola funcionar activamente”.

La conjunción Y, por tanto, es una multiplicidad, una pluralidad que no reside en los términos -en las imágenes, los sonidos o los textos en pantalla, sino en la conjunción Y como lugar del devenir, como zona de una multiplicidad no centrada. Una zona, como apunta Agamben, de creación-destrucción⁵⁵. Una zona media donde se inscribe, según Badiou, la potencia de actualización⁵⁶.

El propio Godard, en una entrevista con Michel Garin, dice: “No tratamos de mostrar imágenes sino relaciones entre imágenes”⁵⁷. Aunque habría que añadir que las relaciones se dan entre imágenes, sonidos y textos escritos que provienen de diferentes discursos y códigos, y que conforman un juego de lenguaje, una práctica que sólo tiene sentido en su contexto. Si las palabras sólo tienen sentido en el contexto de una oración, las imágenes, los sonidos y los textos escritos de *Ici et ailleurs* tienen sentido –varios,

⁵⁵ Agamben, G.: “La inmanencia absoluta” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, pág.70]: “Si recordamos que esta teoría atribuye a la vez a la partícula en cuestión un carácter destructor (“y” sustituye a “es” y desarticula la ontología) y creador (“y” hace huir la lengua e “y” introductor del agenciamiento y del balbuceo”.

⁵⁶ Badiou, A.: “De la Vie comme nom de l’Être”, *Rue Descartes*, nº 20, 1998, págs. 29-30: “(...) en esa “y”, en esa conjunción, tenemos que pensar la separación dinámica como movimiento del ser mismo, el cual no es ni virtualización ni actualización, sino, una vez más, el medio indiscernible de ambos, el movimiento de los dos movimientos, la eternidad móvil en la que enlazan dos tiempos que divergen. (...) el ser como potencia neutra merece el nombre de Vida porque es, en tanto que la relación, el y-o-ni, la síntesis disyuntiva”.

⁵⁷ Garin, M.: “Godard chez les feddayin”, *L’express*, 27 julio 1970. (Entrevista con Godard)

múltiples, plurales- en su mutua relación. El elemento o el término pierde su densidad en virtud de la potencia significativa de la relación: “Si todo lo que llamamos “ser” y “no-ser” consiste en la existencia y no-existencia de relaciones entre elementos, entonces no tiene sentido hablar del ser (no-ser) de un elemento”⁵⁸, apunta Wittgenstein desde la perspectiva de su juego-práctica.

Y

Y

Y

Y

Y

Y

Y

Y

Y

Y

Y

Y

Y

⁵⁸ Wittgenstein, L.: *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona, 1988, pág. 70.

A partir de *Ici et ailleurs* esta relación toma protagonismo en otros films que van a desarrollar su juego con la conjunción Y. *Comment ça va*, por ejemplo, se define como un film entre lo activo y lo pasivo:



Este intervalo, decimos, nos puede aportar nueva información para continuar con nuestro juego, ya que *Ici et ailleurs* se compone con lo que ocurre entre las imágenes “Y” los sonidos de los guerrilleros “activos” de Palestina:



Y lo que ocurre entre las imágenes “Y” los sonidos de una familia “pasiva” de Paris:



Y esta relación, esta conjunción Y es lo que realmente importa: el intermezzo entre los revolucionarios palestinos (el otro lugar) y el “pobre revolucionario tonto” de Francia (el aquí): “La razón de que no podemos comprender el “en todas partes” de

Palestina se debe a que no comprendemos el “aquí” de Francia”. Es en la síntesis entre los dos lugares donde se solidifica el acto de comprender. Así lo cuenta Godard: “elegimos ese título, *Ici et ailleurs*, insistiendo en la palabra *Et*; el verdadero título de la película es *Et*, no es ni *Ici*, ni *Ailleurs*, sino *Et*; es *Ici Et ailleurs*, es decir, un cierto movimiento”⁵⁹. Y sobre este modelo del Y, Godard-Miéville no dejan de hacerse preguntas que suscitan otras preguntas⁶⁰.

En este sentido, para organizar este film en movimiento, Godard compone una serie de permutaciones de series de imágenes con conexiones múltiples. Esta organización de las imágenes, estos encadenamientos visuales y sonoros, van a estar en continuo estado de reflexión y crítica. Godard no sólo se pregunta por lo que pasa en el “Medio Este”, sino también por lo que ocurre en el “medio de las imágenes y los sonidos” y por lo que acontece “entre ella, yo, tú, él”:



Así que esto era en el medio o en el principio. Así que era al principio o a mediados de 1970. Nosotros nos vamos a este medio. ¿Quién es ese nosotros? En Febrero- Julio de 1970. Soy yo, eres tú, es ella. Es él, los que vamos al Medio Este junto a los palestinos a hacer una película. Y nosotros disparamos cosas en este orden y nosotros las organizamos. Ella, tú, él, yo organizamos un film de esta forma.

En esta imagen aparece un texto que dice: “*en repensant à cela*”, con la palabra “*cela*” parpadeando, pues eso que se repiensa es, justamente, el *entre* constitutivo del

⁵⁹ Godard, J. L.: *Introducción a una verdadera historia del cine*, Ediciones Alphaville, Madrid, 1980

⁶⁰ Steyerl, H.: “La articulación de la protesta”, pág. 5: “¿Y si tuvieran que decir “o” en vez de “Y”, o “a causa de” en lugar de “en cualquier lugar”?”.

film: el *entre* heterogéneo entre yo, tú, él, y el *entre* heterogéneo entre las imágenes y los sonidos. O lo que es lo mismo: el inter-ser entre yo y tú, que hace delirar los sistemas perceptivos; y el inter-texto entre las imágenes, los sonidos y los textos escritos, que hace derivar los sistemas de signos. Sólo así es posible el análisis: derivando los objetos sobre otros registros. O desde la perspectiva del juego-movimiento de Kristeva: vinculando lo que se dice con lo que no se dice, conectando una variable con otras variables ajenas a la superficie lingüística, abriendo de este modo el escenario móvil de un espacio translingüístico. Al fin y al cabo, el cine potencia la relación entre lo seres y, como dice Edgar Morin, es “un psiquismo colectivo a partir de un haz luminoso”, un laboratorio mental entre yo, tú y él.

Así es posible organizar el film: desde las conexiones heterogéneas entre seres y signos que constituyen un conjunto abierto, derivativo, mutante y en metamorfosis permanente. Jugando con los movimientos entre seres y signos (imágenes, textos, sonidos), pero también con las diferencias entre textos y seres que se expanden en una “transcriptibilidad infinita” (Barthes), con los usos y las prácticas de los sujetos y las palabras mas allá de la esencia (Wittgenstein) y con las aperturas de cada ser, palabra, de cada imagen, de cada sonido y de cada texto en su relación informe (Eco).

En este punto, podemos sintetizar algunos sentidos (de cara a comenzar con el proceso de creación conceptual) y algunas relaciones que hemos puesto sobre el tablero. Un tablero que sin duda es un topos fluctuante, un lugar nomádico y variable que llamaremos con el término Anarcotopos –algo parecido al CsO o al plano de inmanencia- y donde fluctuarán conexiones heterogéneas, diferencias, movimientos, aperturas o prácticas que nosotros designaremos con el nombre de transtopías. Estas transtopías las clasificaremos, dentro del juego cinematográfico, como trans-sonoras, trans-gráficas y trans-visuales. Es decir, el movimiento que introduce Godard, en el juego por medio de la conjunción Y, entre los elementos-fichas de la imagen que remueven y disuelven los propios elementos y que rompen su contorno, lo designaremos con el nombre de transtopía. Este movimiento, decimos, nos imposibilita designarlos como elementos estáticos: ya no son elementos-ficha sino relaciones-fichas diferenciales –trans-sonoras, trans-visuales o trans-gráficas- que no entienden de estructura sino de estructuración. Por lo tanto, necesitamos un tablero y unas fichas móviles: un tablero que es un Anarcotopos, un espacio inmanente sin jerarquías,

órganos centrales o sentido unívoco; y unas fichas transtópicas con dimensiones cambiantes, desterritorializadas, transfronterizas y abiertas. Si todo libre juego de diferencias necesita una regla de diferenciación, entonces para nosotros el Tablero Anarcotopos y las fichas transtópicas, compondrán esa regla de reglas que nos servirá para continuar con nuestra investigación y que encarnarán la base para fundar una posible topología fílmica

Así, para construir un análisis que proceda a organizar las transtopías, tanto las imágenes, los sonidos y los textos como los conceptos, hay que operar según permutaciones, encadenamientos e intersticios entre Deleuze y Godard. Sin embargo, en el juego hay otras fichas-transtopías que participarán en un juego secundario y subterráneo y que se conectarán al juego-principios del rizoma: el juego-diferencia, el juego-movimiento, el juego-práctica y el juego-apertura. Esta composición de juegos nos habilitará y creará la orientación para analizar las condiciones de producción de los films de Godard, y no para interpretar el texto ni jerarquizarlo ni someterlo a un significativo despótico. El análisis será como un rizoma donde todo se conecta con todo, donde todo está *entre* todo según un orden rítmico.

El análisis como “*lo que él, lo que yo, lo que ella, lo que tú hemos disparado a cualquier lugar*”...”*los míos y los tuyos*” que construyen una enunciación colectiva, múltiple y dialógica⁶¹:

⁶¹ Sobre el dialogismo Godard-Miéville ver Pauls, A.: “La mujer que hizo llorar a Godard”, Radar, 05 de Junio de 2005 : “*En Ici et ailleurs, un hombre (Godard) y una mujer (Miéville) contemplan una serie de imágenes ajenas y debaten sobre sus sentidos posibles. El dispositivo tiene la precariedad, el primitivismo de una experiencia originaria; no está lejos de la voluntad polémica y el afán de pedagogía que encrespaban al Grupo Dziga Vertov, pero la suavidad de las voces, la entonación siempre pensativa del comentario y sobre todo el principio dialógico que rige la ceremonia parecen enterrar una fase histórica del intervencionismo crítico y abrir otra, aún balbuceante, que busca sus conceptos, su*

Según Daney “hay una condición *sine qua non* de la pedagogía godardiana: nunca poner en cuestión, en duda, el discurso del otro”⁶²:



dinámica y su estilo en dimensiones políticamente reprimidas como el cuerpo, la intimidad, la escucha, el intercambio personal”.

⁶² Daney, S.: “El terrorizado (pedagogía godardiana)” [En, Daney, S.: *Cine, arte del presente*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires, 2004 págs. 42-48]

2.3. SEGUNDA TIRADA: LA TRANSTOPÍA VISUAL

El segundo principio del rizoma es el principio de multiplicidad: “Una multiplicidad no tiene sujeto ni objeto sino, únicamente, estados de variación”⁶³. Estos estados de variación del rizoma son los que producen la diferencia al conectarse con el exterior, con las otras cosas: las dimensiones del rizoma crecen al relacionarse con otras dimensiones tejiendo una línea de fuga que lleva a cada multiplicidad a cambiar constantemente. De igual modo, las transtopías son estados de variación: las imágenes, los sonidos y las grafías mutan al entrar en contacto entre ellas, lo que conlleva la pérdida de su perfil, su contorno y su centro en un delirio atonal. Cada transtopía, en tanto variación, se conecta con cualquier otra propiciando así la pérdida de su dominio, de su constancia, de su lugar. Ahora bien, estas transtopías rompen con el concepto de estructura como distribución de puntos, posiciones o lugares según un orden genético, ya que en tanto multiplicidades se definen por el afuera, por el exterior, por la línea de fuga o de desterritorialización, según la cual cambian de naturaleza al conectarse unas transtopías con otras.

En *Ici et ailleurs* encontramos transtopías audiovisuales que no dejan de variar en cada contacto, en cada conexión de las unas con las otras. Toda transtopía, como se construye según la lógica del *entre*, no deja de poner en práctica la conjunción Y. Toda transtopía está...



... *Aquí y en otro lugar*

⁶³ MP, pág. 13.

En la siguiente secuencia observamos una serie de imágenes de periódicos unidas por la imagen de una chica palestina mientras que en la voz en *off* Godard muestra una serie de conjunciones que se dan aquí y otro lugar y que, por tanto, están interconectadas: siempre *entre* dos imágenes, siempre componiendo un tejido transtópico:



Revolución Francesa (Mayo 68)

Y

Revolución árabe



Victoria

Y

Derrota

Deprisa

Y

Despacio

En todo lugar

Y

En ningún lugar

Ser

Y

Tener

Espacio

Y

Tiempo

Preguntas

Y

Respuestas

Dentro

Y

Fuera

Orden

Y

Desorden

Interior

Y

Exterior

Blanco

Y

Negro

Aún no

Y

Ya

Aquí

Y

En otro lugar

Lo que importa es el *Et* como lugar indeterminado del devenir: la transtopía o multiplicidad. Cada uno de los lugares ve como su identidad se disuelve en la diferencia: cada topía se ve arrastrada por las demás, lo que provoca la diseminación y la deformación de su identidad afirmando la diferencial transtópica: el intervalo entre dos sonidos de la voz en off (transtopía sonora) o entre dos imágenes (transtopía visual): “Hay una idea que tengo en común con Anne-Marie Miéville, hacer trípticos: un pasado, un presente, un futuro; una imagen, otra imagen y lo que hay entre ellas, lo que yo llamaría la verdadera imagen, la tercera persona como la Trinidad. Y llamaría bien la tercera persona a la imagen, la que no se ve y que viene de lo que se ha visto y de lo que se va a ver. Además, el cine funciona ingenua, técnica, prácticamente, así.”⁶⁴. Una Trinidad en devenir, añadimos nosotros.

Esta red múltiple que constituye el texto audiovisual de Godard desplaza los sentidos de su disposición en torno a un centro, donde estaría sepultada la verdad, y los abre en un viaje hacia lo móvil. Esta disposición topológica en devenir introduce la quiebra e impide la condensación de cualquier elemento, es decir, imposibilita la identidad de cualquier término para componer una relación no determinada: una indeterminación sostenida por la Y. De hecho, podemos considerar la enunciación-Godard como esa misma Y indeterminada, vacía, donde se producen los encuentros. Según Daney, su método de producción “consiste en tomar nota de lo que se dice [...] y en buscar enseguida el otro enunciado, el otro sonido, la otra imagen que podría venir a contrabalancear, a contradecir ese enunciado, ese sonido, esa imagen. “Godard” no sería sino el lugar vacío, la pantalla negra donde las imágenes, los sonidos, vendrían a coexistir”⁶⁵. O pantalla blanca, como veremos en el análisis de *Scénario du film Passion* –véase III.1.4. La diferencia en la iconicidad.

En este sentido, el cine de Godard es un cine -además de esquizoanalítico-constructivista: sus operaciones establecen composiciones de fuerzas entre imágenes. Estas composiciones no son ni asociativas ni yuxtaposiciones donde cada una de las imágenes es esclava de las otras según una organización trascendente. De algún modo, para salir de los encadenamientos que esclavizan a las imágenes, Godard busca mostrar una imagen diferencial, una imagen con varias imágenes: una transtopía visual. Ahora

⁶⁴ Entrevista a Godard durante el Festival de Cannes 2004, publicada en *Le Monde* 13 mayo 2004.

⁶⁵ Daney, S.: “El terrorizado (pedagogía godardiana)” [En *Cine, arte del presente*, pág. 44]

bien, en una película no es posible ver todas las imágenes a la vez: sólo es posible la relación continua entre ellas, la secuencialización según la línea del tiempo cronológico en un espacio cerrado. En todo film nos obligan a ver separadamente primero una imagen, luego otra y otra, y así indefinidamente. Siempre hay, en el seno del dispositivo cinematográfico, una imagen reemplazada por otra.

Godard lo muestra de la siguiente manera. Sucede como si unos individuos portarán imágenes y las mostrasen a una cámara componiendo una serie de imágenes:



...las cosas de verdad pasan así...cada vez una imagen cede para reemplazar a la siguiente...después de expulsar la imagen anterior toma su lugar guardando, por supuesto, mas o menos, el recuerdo de esta. Esto es posible porque la imagen está en movimiento, porque las imágenes no vienen dadas juntas pero, separadamente, se inscriben entre ellas, una tras otra, en su soporte. AGFA, Kodak.

Así, las imágenes no conservan su independencia, pues están encadenadas unas a otras: pasan muy rápido y desaparecen según un orden serial. Pero hay que apuntar que esta pérdida del lugar de cada imagen, además de un carácter serial, tiene un carácter dialéctico: una imagen (antítesis) reemplaza-niega a otra (tesis) y se apodera de su fuerza guardando el recuerdo de esta. El lugar es el mismo, lo que ocurre es que cada imagen que pasa contradice a la anterior, se opone a ella y la desplaza. Este desplazamiento supone una aniquilación, ya que la imagen que llega se apropia de la anterior -y así sucesivamente- dejando el rastro de cada imagen como recuerdo enajenado. Es decir, cada imagen va fagocitando a la anterior, va trazando un círculo alrededor de ella desarrollando un juego de muñecas rusas donde cada imagen está encerrada en la siguiente. O, desde una perspectiva serial, una imagen se articula con

otra como un collar de perlas atravesado por una línea de segmentaridad dura. Por tanto, este encadenamiento de una imagen a otra limita la libertad de las imágenes según una distribución cercada: las imágenes son esclavas las unas de las otras como cada rama es esclava de la rama de la que se bifurca. En este sentido, el lugar de cada imagen es impuesto por el engranaje de la cadena, por la segmentación –o la circularidad- de una imagen tras otra.

¿Cómo encontrar, entonces, el lugar de cada imagen? El método que sigue Godard para liberar a las imágenes consiste en mostrar varias imágenes a la vez. Estas imágenes coexistentes componen una multiplicidad diferencial, una transtopía visual que Godard muestra en un mosaico de diapositivas:



Sin duda esta distribución de las imágenes nada tiene que ver con el encadenamiento de una imagen tras otra⁶⁶. En este caso observamos que la relación entre las imágenes incentiva la libertad del espectador. Si antes el encadenamiento de “una imagen tras otra” lanzaba a las mismas por una embudo hacia un único sentido; ahora el mosaico de “una imagen Y otra Y otra...” permite mayor libertad a las imágenes ya que no hay desplazamiento ni aniquilación, sino conjunción. Pero, además, esa conjunción no tiene un matiz negativo sino afirmativo: cada imagen se va a enriquecer con las otras imágenes, cada imagen va a estar distribuida en una imagen múltiple sin centro ni cerco.

⁶⁶ Véase IT, pág. 65: “Lo que parece haberse roto es el círculo que llevaba del plano al montaje y del montaje al plano, constituyendo uno la imagen-movimiento y el otro la imagen indirecta del tiempo. En el cine moderno se observa con frecuencia que el montaje estaba ya en la imagen o que los componentes de una imagen implicaban ya el montaje. Ya no hay alternativa entre el montaje y el plano (en Welles, Resnais o Godard). Unas veces el montaje pasa a la profundidad de la imagen, otras se achata: ya no se pregunta como se encadenan las imágenes sino ¿Qué es lo que la imagen muestra?”.

Godard nos da una lección de cine que nos va a servir para poner en práctica una teoría mixta de juegos sobre los textos. Nos permitiremos, en este punto, hacer una distinción nuclear en la investigación que nos va a orientar en los próximos experimentos. En primer lugar, habría un modelo cinematográfico donde una imagen se encadena a otra: a este modelo lo llamaremos cerrado. Este modelo define los textos como un complejo de fuerzas que se oponen en un espacio cerrado, fijo y determinado. Estos textos del modelo cerrado sólo pueden ser leídos por un ojo que se oponga al texto reduciendo su pluralidad a un sentido único. En segundo lugar, habría un proceso cinematográfico donde las imágenes son libres de cadenas y grilletes. Este proceso, que es el que pretendemos dibujar, considera al texto como un complejo de fuerzas que se componen en un espacio abierto e indeterminado, es decir, como una red abierta a la infinitud de los otros textos. En este sentido, el ojo-lector no puede operar en el cuerpo de este proceso. Se necesitaría un ojo-escritor, un ojo-jugador que componga sus fuerzas con las del texto y que forme con él una multiplicidad. Si el *modus operandi* del ojo-lector descompone las fuerzas del texto para hacerlo menos potente; la práctica del ojo-escritor reescribe los sentidos (juego-diferencia de Barthes), trabaja sobre ellos (juego-movimiento de Kristeva) y los abre a una multiplicidad de lecturas (juego-apertura de Eco). El ojo-escritor, por tanto, ha de erigirse como un ser creador (y, para crear, nosotros nos hemos propuesto jugar una multiplicidad de juegos) y no como un consumidor pasivo de un sentido encapsulado y encadenado. Y si el ojo es creador, entonces tiene que estar bien abierto y posibilitar el trazado de una línea de visión desterritorializada sobre el texto.

De manera que en el modelo cerrado, el texto y el ojo mantiene su identidad mientras que en el proceso abierto el texto y el ojo se desvanecen el uno en el otro. Esta sutura diferencial nos lleva a la siguiente conclusión: hay que ejercitar la potencia de la composición tanto entre los textos (inter-texto) como entre el ojo y el texto (ojo desterritorializado). Es decir: igual que un texto deviene con los otros texto; el ojo deviene texto y el texto deviene ojo en una fluctuación que disuelve sus lugares “naturales” y que define a ambos como transtopías o lugares en devenir.

Volviendo a *Ici et ailleurs*, observamos como estas relaciones entre imágenes o transtopías visuales son construidas por el individuo que mira. Hay que posar un ojo desterritorializado y transtópico sobre la imagen: cada mirada pone en relación las

imágenes, y esa relación es, en palabras de Godard, una imagen que “*todavía no está pero está*”: una imagen por producir con el movimiento de la desterritorialización. Es decir: con las imágenes actuales, presentes y reales nuestro ojo produce una nueva imagen, una tercera imagen virtual que no es otra cosa que la frontera, el Y múltiple entre de las cosas, el *entre-dos* de las imágenes:

...una imagen que marca, una imagen que deja surcos...



...bien esto...

o esto...



...pero también esto...

...y, bajo la mirada de una tercera persona que todavía no está allí pero está...



...representada mediante lentes fotográficas...tu produces y consumes tu imagen con la mía, distribuyendo con la mía tu imagen

Así, nuestra mirada, nuestro ojo produce su propia imagen con las imágenes de los demás. La imagen que nosotros producimos la producimos con las imágenes de los demás. Esta producción de imágenes se construye con los otros como un rizoma, como una multiplicidad transtópica que al relacionarse con otra entra en un estado de mutación y metamorfosis total. Las imágenes de cada uno se conectan con las imágenes de los demás, lo que desencadena un proceso de mutua construcción entre los sujetos. *Nos montamos* junto con los demás: mis imágenes Y las tuyas se unen sin ningún criterio o norma, se friccionan y encuadran de manera imprevisible. No hay modo de calcular las interacciones *entre* las imágenes: todo fluye sin plan previo, sin una atracción de corte eisensteiniano que desemboque en un fin preestablecido⁶⁷.

Habría que añadir que esta formulación ontológica, que considera a los individuos como productores de imágenes que construyen la imagen de los demás, la ha aplicado Godard en todos sus films. Godard no elabora un guión preciso de lo que quiere mostrar: escribe unas breves notas sobre las que improvisa durante el rodaje y que luego, con las imágenes capturadas, compone un mosaico de relaciones al margen de toda predeterminación, destino o finalidad⁶⁸. Sin embargo, no todo el mundo produce imágenes. Son los medios de producción de imágenes, como sumos sujetos enunciativos del poder, los que encadenan las imágenes según sus intereses mercantiles. La publicidad y el cine de entretenimiento abarcan la totalidad de espacios de emisión de imágenes. Las demás imágenes son exiliadas, silenciadas o manipuladas.

Ergo, tenemos que producir nuestra propia imagen: una imagen ajena a la lógica de la representación (A=A) y, por tanto, transtópica (A=OTRO).

⁶⁷ Eisenstein, S.: “El montaje de atracciones” [En Romaguera i Ramiro, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.): *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1998, pág. 50]: “Atracción: todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica (medible y verificada experimentalmente) para obtener determinadas conmociones emotivas del observador que le conducen a la conclusión ideológica final”.

⁶⁸ Bordwell, D. *La narración en el cine de ficción* Paidós, Barcelona, 1998: “Los planos de Godard se escenifican con frecuencia sin tener ni idea de cómo se unirán en el montaje, cada plano mantiene un cierto grado de independencia, formando un bloque que necesariamente repercutirá en algún tipo de fricción con respecto a cualquier cosa que le siga o le preceda”.

Una imagen como intersticio entre aquí Y otro lugar. Una imagen, como afirma Daney, fronteriza: “La imagen siempre tiene lugar en la frontera de dos campos de fuerzas, ella está abocada a testimoniar una cierta alteridad y, aunque posee un núcleo duro, siempre le falta alguna cosa. La imagen siempre es más y menos que ella misma.”⁶⁹.

⁶⁹ Daney, S.: *Devant la recrudescence de vols de sacs à main*, Aleas, Lyon, 1991, pág. 192-93.

2.4. TERCERA TIRADA: CONTRA EL SONIDO DESPÓTICO O POR UNA TRANSTOPÍA SONORA

La crítica de Deleuze supone una superación del estructuralismo. La estructura está compuesta por elementos significantes interrelacionados, por lugares con su terruño muy bien demarcado. En definitiva: por una falsa diferencia enraizada en un criterio de proporcionalidad: a es a b lo que c es a d , etc... Deleuze anarquiza esa estructura, la remueve a partir de las líneas de fuga, de las líneas de desterritorialización y de rupturas asignificantes sobre las líneas de segmentariedad, territorialización y significancia. Lo real es el devenir asignificante y no los términos fosilizados en la estructura signifiante. Ahora bien, como veremos más adelante, Deleuze no reniega del estructuralismo: lo reinventa y lo reescribe desde unas coordenadas más gaseosas y móviles. Su filosofía constituye, ciertamente, un estructuralismo sin estructura.

Pero, a pesar de la desterritorialización y de las conjunciones múltiples, siempre hay un signifiante que trata de imponerse. Esto lo muestra Godard, de manera muy didáctica, por medio de algunos mecanismos totalizantes del sonido:



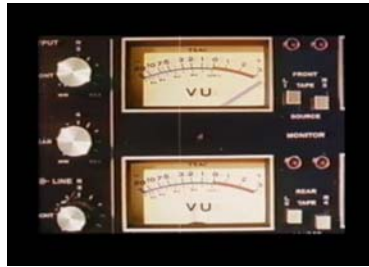
Por ejemplo poner un sonido demasiado alto...en realidad ¿Cómo volver el sonido más alto?



Unas veces así

o así

o así



(Suenan los discursos de Hitler)

Uno ve que no hay uno sino dos movimientos, dos ruidos que mover en relación uno con otro. En tiempos de pánico y falta de imaginación siempre hay uno de los sonidos que toma el poder.



Por ejemplo, aquí primero están los ruidos de la escuela y la familia y después habrá un ruido que los borre: la televisión.

En este film Godard muestra de manera pedagógica como se construyen las líneas de segmentariedad: colocando en una posición privilegiada uno de los sonidos, por ejemplo, el sonido de Hitler en sus discursos radiofónicos o el sonido de la TV. Este sonido, despótico e imperialista, impondrá su forma a los demás y se erigirá como la esencia absoluta y todopoderosa que anule cualquier otro sonido y, en consecuencia, dará lugar a un modelo universal donde todos los sonidos habrán de encajar. Este sonido imperial es una gran estructura que aplanará cualquier sonido discordante. Pero, ¿no es eso lo que pretenden algunos estudiosos y analistas de los textos?, ¿no es ese modelo unívoco estructural el que pretende imponerse a la singularidad diferencial de cada texto?

El juego-diferencia de Barthes juzga de manera crítica a los que se arriesgan a someter la diferencia de cada texto a un modelo del que han de derivar, pues cada texto, en tanto que diferencia, ha de conectarse con los otros textos como diferencias. Sólo se puede mostrar la diferencia textual haciendo diferir a los textos con los demás, al margen de toda imposición modélica e idealista y al margen del devenir canónico de ciertas corrientes de la teoría del texto que buscan imponer una verdad, una ley, una estructura, un centro. En este sentido, si queremos liberar a cada sonido de su encorsetamiento estructural ¿qué hacer? ¿Cómo acabar con ese sonido despótico? La respuesta más inmediata sería la siguiente: descentrando el sonido despótico y situando todos sonidos en un mismo plano de igualdad. Es decir, anulando el poder de ese sonido que reduce los múltiples sonidos a lo mismo por medio de la proliferación de lo diferente. Y eso diferente, apuntemoslo, no es otra cosa que la diferencial *entre* dos sonidos: la transtopía sonora. Este plano de igualdad será un plano de inmanencia donde todos los sonidos, los míos, los tuyos los suyos configuran una red múltiple que impide que ninguno de ellos anule al otro: una afirmación de la relación diferencial entre los diversos sonidos que impide que cada uno de ellos genere un centro de unificación, un territorio, un *topos* y que se define por su poder transtópico. Sin duda, esto supone una realización práctica de la democracia y una crítica a la democracia nominal y representativa:



De este modo, mis sonidos se construirán con los tuyos y los suyos. Pero no sólo mis sonidos, también mis imágenes. Aquí y en otro lugar: imágenes y sonidos.

Hay que señalar que este sonido despótico fue uno de los escollos que llevó a Godard a replantearse este film. De hecho, hay que tener en cuenta que este film es una tentativa de film. Su origen se remonta a 1970, cuando la OLP encargó a Gorin y a Godard un documental sobre la revolución palestina: *Jusqu'à la victoire*, un film primitivo que acarreaba un error fundamental: el sonido “estaba demasiado alto”, un “demasiado alto” que hacía del film una suma de consignas políticas, y que propiciaba la emergencia de un sonido despótico que imponía una interpretación determinada. Parecía, en todo caso, un film construido para suscitar la obediencia entre los militantes. Ese sonido despótico, en suma, se impuso en la filmación y llevó a Godard a abandonar el proyecto hasta que, en 1974, Anne-Marie Mièville recompuso aquellos fragmentos filmados, aquella película hecha pedazos⁷⁰. Fue en ese momento cuando, en esta recomposición, se plantearon eliminar el sonido despótico con diferentes estrategias. La primera, ya la hemos apuntado, consiste en una reflexión sobre la función del sonido de la TV en un hogar francés. La segunda estrategia, por otro lado, incide en la función de la conversación que mantienen Mièville y Godard en la voz en *off* del film. Una conversación donde sus reflexiones se componen y se complementan; algo muy diferente a una discusión que tiene, por el contrario, una raíz dialéctica que conlleva una lucha por “destruir” y descomponer al oponente. De hecho, la discusión no es otra cosa que la lucha por imponer un sonido. El encuentro y el diálogo, por el contrario, siempre tiene una potencia cooperativa.

Además, Godard se plantea este film como una alternativa al “sonido despótico” de la industria cinematográfica. El problema que se plantea al realizar un film político no se reduce a los contenidos del mismo sino que, además, la propia producción tiene que ser una acción política:

Producir una película de una forma justa, políticamente, debe darnos de forma inmediata la forma justa de distribuirla, políticamente. Cuando se ha trabajado dentro de

⁷⁰ McCabe, C.: *Godard*, Seix Barral, Barcelona, 2005, pág. 270: “Cuando Chris Marker se dejó caer en la sala de montaje del Dziga Vertov, en septiembre de 1970, Godard le dijo: “La película está hecha pedazos, como Amman”. Fue Mièville quien iba a juntar los pedazos”.

la industria jugando con la contradicción, uno se hace devorar casi por esta misma contradicción. Por ejemplo, para pagar las imágenes palestinas, debemos hacer un film publicitario y, por tanto, producido según la lógica publicitaria burguesa: si hacemos esto por la mañana, es difícil, por la tarde, producir según una ideología que quisiéramos más proletaria⁷¹.

De este modo, Godard se propone dismantlar la tonalidad del sonido despótico de su propia producción para no caer en contradicciones.

En este punto, resulta imprescindible replantear la práctica analítica a la luz de las reflexiones godardianas. Para ello, tenemos que tener en cuenta que todo aquel que se enfrente a un texto y no pretenda reescribirlo tendrá la tentación de leer en su configuración los signos de un sonido despótico. Este es el móvil de la mayoría de las lecturas psicoanalíticas o lingüísticas: buscar un sonido despótico que suprima las diferencias bajo el poder de lo Uno: Papa, Ley, Pene, Dios, Universal, Código, Constante. Si queremos anular el sonido despótico tenemos que descentrarlo. Pero, para ello, no nos sirve la interpretación psicoanalítica ni el análisis estructural sino estamos dispuestos a reescribir ambas estrategias de análisis. En I.5. Trans-semiótica y esquizoanálisis acometeremos dicha reescritura partiendo de la pragmática extratextual que forja Deleuze. Tenemos, por tanto, que componer un sistema de juegos que vaya reescribiendo tanto el texto como las teorías analíticas en su apertura con su afuera. Tenemos que, siguiendo a Godard, propiciar una conversación inter-textos. Nuestro juego -nuestras fichas y nuestro tablero- es un juego de juegos: un juego donde los juegos-principio del rizoma jugaban con otros juegos con los que este tenía, por decirlo con Wittgenstein, cierto aire de familia.

En este sentido, la pregunta que hay que lanzar contra el tablero sería ¿cómo operan estos juegos para impedir que un sonido despótico aplaste a los demás?

Según las coordenadas del juego-plural de Barthes: “Interpretar un texto no es darle un sentido sino, por el contrario apreciar el plural de que está hecho (...) LAS REDES SON MÚLTIPLES y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las

⁷¹ Martín, M., “Una entrevista con Godard”, Nuestro Cine, nº 105, 1971, págs 39-43.

demás”⁷². De lo que se deduce que si se devuelve el poder al significante del sonido despótico, si se estratifica la pluralidad de los sentidos en un sentido único, se corre el peligro, según Deleuze, de caer en el fascismo. Esto es, cuando las líneas segmentarias (o el sonido despótico) paralizan las líneas de fuga (o los sonidos múltiples) asistimos a la emergencia de una verdad impuesta y de una ley que se sitúan en la antesala del horror. O, por decirlo con la terminología topológica que tratamos de delinear: cuando una isotopía se impone para trazar un sentido despótico que coagula las transtopías movedizas, entonces, corremos el peligro de caer en un encadenamiento lineal, en un grillete de determinaciones fijas.

Pero, además, cuando un sonido despótico se impone es imposible la conversación y el diálogo. El sonido despótico es monológico y monoteísta: siempre impone su discurso y su Dios, y no como un discurso o un Dios cualquiera, sino como el verdadero y el único. En este sentido Kristeva, en su juego-movimiento, ha diferenciado con su inteligencia habitual entre el discurso monológico y el dialógico o polifónico, definiendo este último como “una lógica de la distancia y de relación entre los diferentes términos de la frase o de la estructura narrativa, que indique un devenir”⁷³. De este modo, y según los trazados polifónicos, una de las formas de acabar con el sonido despótico es pulverizando su discurso monológico en favor de un discurso donde la relación de cada sonido implique un devenir. Esto es: un movimiento donde cada sonido pierda su identidad en la afirmación de una relación entre sonidos, de un devenir entre sonidos que nosotros designamos con el nombre de transtopía sonora.

En el contexto de este sistema de juegos tenemos que añadir la perspectiva particular de Eco y refundirla con nuestra composición. Para Eco “el autor debe hablar de un objeto no unívoco y usar signos no unívocos, vinculados por relaciones no unívocas (...) el autor quiere que se goce de un modo siempre diverso un mensaje que de por sí es plurívoco”⁷⁴. En este sentido, si los sonidos son no unívocos y se relacionan de manera no unívoca, si los sonidos se abren de par en par, entonces es imposible la emergencia del sonido despótico y emerge la transtopía sonora. Si cada sonido abandona su tonalidad para componerse con la tonalidad de los demás sonidos, si pierde

⁷² Barthes, R.: *S/Z*, pág. 3.

⁷³ Kristeva, J.: *Semiótica*, Fundamentos, Madrid, 2001, pág. 199.

⁷⁴ Eco, U.: *Obra abierta*, Planeta, Barcelona, 1992, pág. 128.

su forma para devenir y solidarizarse con la forma de los otros sonidos, entonces se abandona el orden despótico y es por fin posible que mis sonidos y los tuyos se encuentren.

En definitiva, el sonido despótico y las imágenes encadenadas ininterrumpidamente nos van esclavizando. Hay que pensar, por tanto, *entre* las imágenes y los sonidos para escapar de la serie de imágenes y de sonidos que imponen los medios de comunicación, que no tienen ningún carácter crítico sino que están mediados por los intereses económicos de las empresas que los sostienen. Godard quiere devolver a los sonidos y a las imágenes el lugar que les corresponde y para ello tiene que realizar una intervención en el lenguaje, tiene que deshacerlo, tiene que hacerlo delirar y tartamudear para descomponer toda la trama, toda la estructura de ideas que transmiten los medios de comunicación. Esta transmisión de la información que, anotémoslo, no es inocente. La intención de los medios va más allá de la descripción de los estados de cosas del mundo: se trata de transmitir consignas, de transmitir las ideas que debemos pensar, de imponer un conjunto de imágenes dominantes y de sonidos despóticos, de delinear las ideas justas que rigen lo que tienen que pensar los individuos. Ahora bien, si las ideas, las imágenes y los sonidos justos son la representación dogmática del poder, entonces, como afirma Godard en una fórmula que no deja de retornar a sus films “hay que descomponer todo conjunto de ideas que pretendan ser ideas justas para extraer de ellas, justamente, ideas”⁷⁵. Hay que huir, por tanto, de los sonidos despóticos que suben el volumen de su monólogo. Hay que salir de los límites de la cadena de imágenes justas que se suceden unas a otras para encontrar el intervalo *entre dos* sonidos y *entre dos* imágenes-o *entre* un sonido y una imagen. Hay que buscar, en definitiva, imágenes y sonidos al margen de todo modelo, de toda ley y de todo imperialismo: “El cine es uno de los campos donde el imperialismo es más poderoso. Hasta ahora ha sido descuidado como medio de expresión política”⁷⁶.

⁷⁵ C, pág. 71

⁷⁶ Garin, M.: “Godard chez les feddayin”, L’express, 27 julio 1970.

2.5. CUARTA TIRADA: POÉTICA CARTOGRÁFICA O TRANSPOÉTICA

Entre las entrañas del juego de principios que ponen en movimiento Guattari y Deleuze en su teoría rizomática descubrimos el principio de cartografía. Este principio se opone al principio del calco: si el calco reproduce según un eje genético; el mapa experimenta, es abierto, alterable, modificable. El mapa siempre busca algo nuevo y, por tanto, revolucionario: una “apertura de posible”⁷⁷:

Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye [...] El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones [...] psicoanálisis y la lingüística: el primero nunca ha hecho más que sacar calcos o fotos del inconsciente, la segunda, calcos o fotos del lenguaje⁷⁸.

En este sentido, podemos afirmar que *Ici et ailleurs* funciona como un rizoma: no es una estructura, no tiene principio ni fin y tampoco se organiza según un eje genético. Lo importante es el *Et* como lugar del devenir: una imagen Y otra. Esta cartografía, por tanto, nada tiene de evolución genética que, en su movimiento, reproduce una cosa según estadios sucesivos: una imagen tras otra. Si transponemos, por tanto, este movimiento cartográfico a la composición poética del texto fílmico de Godard descubriremos que la máquina productiva es esencialmente transtópica. Es decir, el acto de producción del texto es experimental y modificable en tanto cartografía: los lugares se instalan en el interior de un proceso y en el centro de una alteración de relaciones diferenciales. Así, en toda la superficie del texto audiovisual no hay lugar para el desarrollo genético sino que, a medida que reconstruye la reflexión sobre la imagen, Godard va produciendo nuevos enunciados y nuevas imágenes. Ajeno a la lógica de la representación, Godard va elaborando un itinerario de idas y venidas, de disgresiones recurrentes que van apuntalando su crítica a las imágenes en cadena y le van llevando a buscar nuevas relaciones entre imágenes. Estas relaciones estarán mediadas por la conjunción Y que es el intersticio que origina la experimentación

⁷⁷ Zourabichvili, F.: “Deleuze y lo posible (del involuntarismo en política)” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, pág. 138]: “El acontecimiento político por excelencia –la revolución– no es la realización de un posible, sino la apertura de posible”

⁷⁸ MP, pág. 19.

godardiana: la nueva imagen como imagen virtual entre dos imágenes. Por tanto, no basta con representar, hay que buscar algo nuevo, hay que entretejer un nuevo pensamiento de lo otro:



...ese algo más ha de ser encontrado

Y, eso nuevo, ese plus de la imagen, es la imagen *entre-dos*, la diferencia entre la niña occidental que hace sus tareas del colegio y los soldados palestinos que hacen sus tareas revolucionarias, mientras las voz de Godard cabalga entre ambas.

En definitiva, Godard no interpreta ni significa lo que sucedió en Palestina en 1970, sino que lo produce en 1974 a partir de las imágenes. Su texto audiovisual no está estructurado como un árbol. Por el contrario, se deja impregnar por el exterior: es rizomático. Por ejemplo, el exterior de la voz en *off* de Anne-Marie Miéville en 1974 como reflexión crítica de lo que vivieron Gorin y Godard junto a los palestinos en 1970: “*en realidad nosotros no estábamos allí. ¿Piensas que nosotros conocíamos las posiciones de los israelíes para llevar a cabo esta misión contra el enemigo? ¿Eres capaz de llevar a cabo una misión suicida?*”.

El origen de este film, como señalamos más arriba, está en un documental inconcluso, un documental que fue “reescrito” por Godard y Miéville. Al inicio del film, sobre las imágenes de los soldados palestinos, la voz en *off* de Miéville demarca ese proceso de reescritura “*En 1970 el título de esta película era Victoria. En 1974, el título es Aquí y en otro lugar*”. Este trabajo sobre el material previo, por tanto, da lugar a un acto de sobreescritura sobre un material primitivo que se va recomponiendo y alterando en la sucesivas fases de creación. Pero, además, esta sobreescritura se hace

más compleja con la introducción de dos voces en *off* que conversan entre las imágenes, lo que nos lleva a definir dos transtopías: una transtopía diferencial sobre los materiales filmados y otra sobre la composición de las voces. Esta estructura cartográfica abierta y transtópica se define, tanto por las variaciones que transforman el material filmado, como por las variaciones que introducen una discontinuidad de la forma. De modo que la imagen de la realidad, compleja y multilateral, posibilita la emergencia de una poética *in progress*, que tiene su punto de creación en lo impredecible de cada relación y en el devenir de cada *Et*.

Ahora bien, para trazar las líneas de fuga que componen una posible poética cartográfica, vamos a partir de una fórmula de Gorin. En dicha fórmula - fórmula que puede aportar nuevos giros a nuestro juego- resume las pretensiones del grupo Dziga Vertov: “la política es un corto viaje hacia la poética”. El problema que se nos plantea, si tomamos al pie de la letra esta idea, es el de determinar las relaciones y las fluctuaciones entre la política y la poética. De hecho, el propio Godard afirma que la política y la poética son los dos objetivos del film: “La película se propone un doble objetivo: 1) ayudar a la gente que de una u otra forma lucha en su país contra el imperialismo; 2) presentar un nuevo género de cine. Una especie de dossier político”⁷⁹. Estos dos objetivos se pueden entrecruzar del siguiente modo: lo nuevo es la forma de hacer política; la poética es antiimperialista. Esta poética antiimperialista y antidespótica es, en tanto que ajerárquica, cartográfica y transtópica. Esta poética no se mueve por otro deseo que por el deseo de mostrar la revolución (en este caso la palestina) de manera revolucionaria.

Nosotros vamos a transponer la lógica del Y al campo de una posible interacción entre poéticas. Esta interacción no puede componer nunca una unidad. Por el contrario, supone una reformulación y una ramificación permanente en cada contacto inter-poético. Así, cada poética abandona su lugar y su centro para combinarse con otras poéticas perdiendo, así, su identidad y su *topos*. Cada núcleo inter-poético va a redefinirse en cada contacto, va a modificarse y alterarse en cada encuentro. En este sentido, la poética godardiana –y deleuzeana- es transtópica.

⁷⁹ Garin, M.: “Godard chez les feddayin”, L’express, 27 julio 1970.

En *Ici et ailleurs*, Godard afronta la destrucción de la poética que reinaba en su proyecto de 1970 para someterla a otra forma. Este film es un documental dentro de otro documental, un documental que ha vampirizado a otro y lo ha transformado mediante un montaje: un film-transfusión, un film-vampírico. En este sentido, la operación de Godard nos puede servir para ver como funcionan las poéticas y, así, poder observar la posible relación entre varias poéticas extrañas: entre una poética que está aquí y otra que está en otro lugar pues, ese otro que ilumina el film nos obliga a pensar al margen del pensamiento de la identidad y del sentido centralizado y nos adentra en un universo mutable y abierto a un laberinto de posibilidades: las líneas de articulación del relato han saltado por los aires, las normas aristotélicas de la poética se han disuelto en una trama infinita que conecta cualquier cosa con cualquier otra. Como en *Finnegans wake*, cada Y es una variable que se conecta con cualquier otra en un espacio translingüístico componiendo, de este modo, un laberinto topológico sin norte, sur, este y oeste. Sin jerarquía y sin Dios. Cada relación es una aventura que va componiendo su propia técnica: imágenes sobreimpresas parpadeando, coexistencia de imágenes en un mosaico o intersticios entre imágenes de París y Palestina, etc...que hacen de este un film cubista que disuelve la imagen de la realidad en un cuadro complejo, en un mosaico de posibles lecturas y puntos de vista, todas ellas productivas. Y, en tanto film cubista, se apropia de las técnicas del *collage* y de los cadáveres exquisitos para poner a nuestra disposición un entramado de nuevos centros de relación. De algún modo, crea un espacio múltiple que debe ser deletreado y reescrito; desmontado y re-montado.

Puede parecer un film mal hecho pues, a medida que se estructura, va disolviendo su objeto y su estructura formal en un fondo acuoso y metamórfico. El film, por tanto, participa del acto productivo del juego-principio cartográfico, pues en cada juntura hay un cambio de naturaleza. Pero, además, puede leerse-reescribir desde la mecánica del juego-plural de Barthes. Ya no hay una relación que gobierne sobre las demás porque todo está interrelacionado en una red inmanente. Los estratos poéticos se desvanecen y no hay ley posible. “Sería poético aquello que no se ha convertido en ley”⁸⁰, anuncia Kristeva y nosotros con ella. Pero, la propia poética necesita componerse con otras poéticas para no convertirse en ley y, por tanto, su *modus operandi* consiste en redistribuir sus elementos en una trama constructivo-destructiva.

⁸⁰ Kristeva, J.: *Semiótica*, pág. 67.

No hay ley causal entre los acontecimientos, como no hay ley causal que determine como ha de articularse una narración: todo depende del azar que se inscribe en cada contacto en cada Y. En la poética tampoco hay causalidad. Si la hubiere estaríamos construyendo un manifiesto o un código. Además, no hay un personaje que cumpla la ley a partir de una tarea que resolver, pues todo deriva en un entrecruzamiento permutativo inter-personajes. No hay un final cerrado. Solo las leyes lo son: en la transpoética todo está abierto. No hay línea narrativa -sólo hay línea en la ley-, sino pluralidad de líneas mutantes inter-poéticas. Esto es: transpoética. Alain Robbe-Grillet⁸¹ ha dado cuenta de estos modos de producción en sus estudios sobre la novela contemporánea y, en particular, en su obra *Por una novela nueva*.

La transpoética es productiva y cartográfica. El psicoanálisis, por el contrario, sigue el principio de calco y busca representaciones del inconsciente, símbolos, huellas, genealogías. La transpoética (muy cercana al esquizoanálisis) sigue el principio de cartografía: experimenta. No es arborescente, más bien, busca conexiones nuevas, devenires más allá de lo posible y más allá del “sistema racionalista y organizador”⁸², de cara a producir nuevos deseos, nuevos enunciados:

El psicoanálisis somete al inconsciente a estructuras arborescentes, a grafos jerárquicos, a memorias recapituladoras, a órganos centrales, falo, árbol-falo. El psicoanálisis no puede cambiar de método: su propio poder dictatorial esta basado en una concepción dictatorial del inconsciente (...) Por el contrario, tratando el inconsciente como un sistema acentrado (...) el esquizoanálisis es capaz de llegar a un estado completamente distinto del inconsciente....Tanto para los enunciados como para los deseos, lo fundamental no es reducir el inconsciente, ni interpretarlo o hacerlo significar según un árbol. Lo fundamental es producir inconsciente y con el, nuevos enunciados, otros deseos: el rizoma es precisamente producción de inconsciente⁸³.

Finalmente, resta decir que este film no coge al espectador del ojo para obligarle a recorrer unos estadios narrativos definidos y férreos. De algún modo, Godard le muestra al espectador puntos de anclaje por los que saltar sin definición ni destino. Esos

⁸¹ Véase Robbe-Grillet, A.: *Por una novela nueva*, Seix Barral, Barcelona, 1965.

⁸² Zourabichvili, F.: “Deleuze y lo posible (del involuntarismo en política)” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, pág. 150]: “Alcanzar el devenir más allá de lo posible, tal era la dirección de Deleuze”.

⁸³ MP, pág. 22.

puntos de anclaje son, por tanto, indeterminados, y están dispuestos según una regla de ambigüación que hace del texto fílmico un jeroglífico móvil, un enigma metamórfico que puede descrifrarse-producirse de muchas formas: una textura paradójica y discontinua que promueve una pragmática del entre-dos: una transpoética que hay que descubrir y que nos empuja a ver aquello que constituye el criterio inmanente de la obra.

Una transpoética que nos sirve para reescribir el funcionamiento del cine (una imagen Y otra) y el mundo (mis imágenes, tus imágenes, sus imágenes): “Una imagen, incluso un icono, no hace la guerra. Ella es en primer lugar una relación hacia el otro, y no una destrucción (...) La figura del campo-contracampo debería haberse convertido en la figura de la Justicia, la imagen del rostro del otro. Pero esta gran figura de estilo no ha pasado del estado de figurita, o de figurante”⁸⁴. E *Ici et ailleurs*, en toda justicia, no hace otra cosa que cimentar una poética mutante sobre esa figura del campo-contracampo en el justo intervalo entre el “lugar del aquí” y el “en otro lugar”. Es decir, una poética que trata de hacer justicia a través de la relación con el otro, con el pobre, con el miserable, es decir, a través de lo que podemos calificar como el devenir-tercer mundo de Godard⁸⁵. Una poética –seguimos aquí a Fernando Solanas, cineasta argentino que mantuvo algunos contactos políticos y estéticos con Godard- que opone

al cine industrial, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine de acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre

⁸⁴ De Baecque, A.: “Le cinéma a été l’art des âmes qui ont vécu intimement dans l’Histoire”, *Libération*, 6-abril-2002. (Entrevista a Godard).

⁸⁵ Sobre las relaciones entre Godard y el cine del tercer mundo véase Oubiña, D.: “Aquí y en otra parte: Godard en Latinoamérica”, *Artecontexto*, págs. 8-9: “*el cine de Godard ha estado siempre obsesionado por iluminar el reverso de todo discurso que impone autoritariamente su dominio. Puesto que no hay hegemonía sin exclusión de la disidencia, el trabajo del cineasta consiste en reponer aquello que el cine dominante necesita borrar para sostenerse. Se trata, en efecto, de forzar los materiales para denunciar que esa supuesta totalidad es incompleta y encontrar la materia fantasma que se ha extraviado en el camino. Semejante cuestionamiento no se dirige sólo contra las normas dictadas por el modelo de Hollywood sino también contra la coacción que el propio cine europeo, como el americano, han impuesto sobre los films del tercer mundo. En ese tercer mundo, Ici et ailleurs (1974) constituye un punto de inflexión: a través de la tecnología del vídeo, esa película sobre la causa Palestina pone en cuestión el comportamiento de un documentalista francés en Medio Oriente y la utilización de imágenes que no le pertenecen. Ici et ailleurs se apoya sobre esa tensión necesaria entre elementos contrapuestos (un lado y otro, Francia y Palestina, el vídeo y el celuloide), tan propia del estilo Godard*”

viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros⁸⁶.

Y ese “cine del hombre nuevo” ha de ser un cine de la reparación-restitución. *Ici et ailleurs* no es otra cosa que un intento de devolver las imágenes y los sonidos que se han tomado –o robado– de la revolución palestina. Así lo ve Daney y nosotros con él: “Hay un film donde esta restitución-reparación tiene lugar, al menos idealmente: *Ici et ailleurs*. Esas imágenes de palestinos y de palestinas que Godard y Gorin, invitados por la OLP, traen de Medio Oriente, esas imágenes que Godard tiene en posesión durante cinco años, ¿a quién devolverlas?”⁸⁷.

⁸⁶ Solanas, F. y Getino, O.: “Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo”, en *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, pág. 57.

⁸⁷ Daney, S.: “El terrorizado (pedagogía godardiana)” [En *Cine, arte del presente*, pág. 47]

3. MONTAJE DEL *ENTRE*. DIFERENCIA, PARADOJA, FIGURA.

Y es fácil comprender que poniendo dos ángulos uno al lado del otro se consigue un efecto de verdadero montaje, lo que me ha permitido decir posteriormente que, después de Degas o de otros pintores, Einsenstein descubrió el ángulo, y que al haber descubierto el ángulo, descubrió el montaje.

GODARD

Los únicos núcleos de creación son los *intermezzo* (...) Lo que cuenta en un camino, lo que cuenta en una línea nunca es ni el principio ni el final, siempre es el medio.

DELEUZE

Cálculo cifrado de las agrupaciones de montaje. Asociación (suma, resta, multiplicación, división y colocación entre paréntesis) de los fragmentos filmados de naturaleza idéntica. Permutación incesante de estos fragmentos-imágenes hasta que todos estén colocados en un orden rítmico donde todos los encadenamientos de sentido coincidan con los encadenamientos visuales. Como resultado final de estas mezclas, desplazamientos, cortes, obtenemos una especie de ecuación visual, una especie de fórmula visual

VERTOV

3.1. BREVE BOSQUEJO DE LOS NOMBRES DEL *ENTRE*

¿Hay que poner nombres a los encuentros producidos por la transpoética? ¿Por qué poner un nombre y limitar el oleaje indómito de las cosas mismas? La filosofía, según la práctica de Deleuze, es el arte de crear conceptos a partir de una búsqueda de encuentros a distancia que posibilitan la producción de novedades. Estas novedades son transsignificantes y acentúan el momento de la desterritorialización. En este sentido, ¿necesitamos poner nombres a las cosas si, como decimos, no cesan de modificarse y mutar? ¿Necesitamos poner nombres a los acontecimientos, a las disoluciones diferenciales entre cosas, sentidos o formas? ¿No entrarán en variación los propios nombres y, en consecuencia, serán escurridizos e imposibles de apresar?

El problema de los nombres del *entre* late con fuerza en la filosofía de Deleuze. Es un problema recurrente, siempre retornando nuevo y diferente, enriquecido en cada nueva reconfiguración de su pensamiento. En cada libro, en cada encuentro con la historia de la filosofía, en cada captura de elementos metodológicos de las artes y las ciencias, Deleuze recrea este problema.

Pero, en fin, ¿cuáles son los nombres del *entre*?, ¿qué conceptos subyacen de sus entrañas? Podemos empezar diciendo que, en cada propuesta filosófica, Deleuze describe el *entre* con diferentes nombres. He aquí una breve muestra:

(i) El *entre* como el *rizoma* que está siempre en medio, entre las cosas, inter-ser. El ser no está en las cosas siendo entre las cosas, en el punto móvil de conjunción que sacude y agita todo principio. Como hemos visto más arriba: “Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en medio, entre las cosas, Inter-ser, intermezzo”⁸⁸.

(ii) El *entre* como la *sensación*, el intervalo o diferencia de potencial entre dos impresiones para construir una sensación según el principio de diferencia: “...el principio constitutivo que proporciona a la experiencia un estatuto, no es en modo alguno: “Toda idea deriva de una impresión”, cuyo sentido es únicamente

⁸⁸ MP, pág. 29

regulador, sino: “Todo lo separable es distinguible, y todo lo distinguible es diferente”. Tal es el principio de diferencia”⁸⁹.

(iii) El *entre* como el *núcleo de creación*, el cruce de líneas, la intersección que dinamita al sujeto y a la función del autor: “Los únicos núcleos de creación son los intermezzos (...) Lo que cuenta en un camino, lo que cuenta en una línea nunca es ni el principio ni el final, siempre es el medio”⁹⁰.

(iv) El *entre* como la *imagen virtual* entre dos percepciones, dos afecciones, dos acciones, dos imágenes, una imagen y un sonido: “Entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y lo visual: hacer ver lo indiscernible, es decir la frontera. El todo sufre una mutación, porque ha dejado de ser el Uno-Ser para devenir el “Y” constitutivo de las cosas, el entre-dos constitutivo de las imágenes”⁹¹.

(v) El *entre* como el *Pliegue* que siempre esta entre dos pliegues, y ese entre dos pliegues, ese Pliegue, atraviesa todos los niveles: “Siempre hay un pliegue en el pliegue, como también hay una caverna en la caverna. La unidad de materia, el más pequeño elemento de laberinto es el pliegue” (...) “el Pliegue siempre está entre dos pliegues, y ese entre dos pliegues parece pasar por todas partes”⁹².

(vi) El *entre* como el *devenir*, el área de indiferenciación que no alcanza forma alguna de identificación: “Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación... El devenir siempre está «entre»”⁹³.

⁸⁹ ES, pág. 93.

⁹⁰ D, págs. 33-34.

⁹¹ IT, pág. 241.

⁹² P, págs. 14 y 23.

⁹³ CC, págs. 12-13.

Estas concepciones del *entre* nos van a ayudar a analizar las tres concepciones principales que someteremos a un montaje diferencial: el *entre* como diferencia, como figura y como paradoja:

- (i) El *entre* como la *diferencia difiriendo*, la diferencia entre diferencias (dx/dy) que anula toda identidad, todo inmovilismo.
- (ii) El *entre* como la *instancia paradójica*, el acontecimiento infinitamente divisible, la afirmación de dos sentidos a la vez (pasado y futuro pero nunca presente) que trastocan el buen sentido como sentido determinado:
- (iii) El *entre* como la *Figura* que emerge de una zona de vecindad entre dos formas: una que ya no estaba y otra que aun no esta.

Esta no es una lista cerrada. Podemos encontrar nuevas configuraciones del *entre* en diferentes niveles de su pensamiento y, oor tanto, esta enumeración tiene un carácter meramente orientativo, preparatorio y, sobre todo, propedéutico.

A continuación, desarrollaremos estos tres nombres o concepciones del *entre*, de la transtopía, en un montaje diferencial entre la diferencia (como transtopía de las cosas o los seres), la figura (como transtopía de las formas) y la paradoja (como transtopía de los sentidos). Si en el epígrafe anterior pusimos en práctica los conceptos de Deleuze sobre las imágenes de Godard; ahora vamos a montar estas diferentes concepciones del *entre* al modo de Godard. Si antes construimos un sistema mixto de juegos para ver en que consistía ese *entre* que tanto le preocupaba a Godard, esa Y diferencial; ahora vamos ensayar una teoría mixta del montaje para componer esa misma preocupación que palpita incansable en los textos de Deleuze: el *entre*. De algún modo, la teoría y la práctica devienen la una en la otra, ya que el objeto de estudio y su estructuración se identifican en tanto que vamos a analizar el objeto-entre con la estructura-entre, es decir, con la forma del montaje. Si el *entre* de la diferencia es el átomo constitutivo de lo virtual-real -un átomo inesencial, un átomo como matiz bergsonian-, entonces su “montaje” será algo así como un *De Rerum Natura in progress*.

3.2. BREVE ONTOLOGÍA DE LA DIFERENCIA

...que en la cosa no sea nada idéntico, sino que sea diseminada en una diferencia en la que se desvanece tanto la identidad del objeto visto como del sujeto vidente. Es necesario que la diferencia se convierta en el elemento que remita a otras diferencias que no la identifiquen sino que la diferencien...Cada cosa, cada ser, debe ver su propia identidad sumida en la diferencia, ya que cada uno no es más que **una diferencia entre diferencias**. Hay que mostrar la diferencia difiriendo⁹⁴

3.2.1 EL MONTAJE DE LA DIFERENCIA (I). EL INTER-SER COMO TRANSTOPÍA

La diferencia puede “montarse” de dos maneras⁹⁵. En primer lugar, como diferencia entre objetos o cosas que se representan bajo el mismo concepto. Una diferencia se monta con otras con un fin determinado, con un plan predispuesto que consiste en establecer una semejanza entre ellas. En este caso, la diferencia se borra, eclipsa y desaparece debido a la forma de lo mismo, que impone una identidad totalitaria y somete la pluralidad informe de las diferencias, y su inestabilidad constituyente, bajo la forma de la representación. Esta identidad es posible debido a un concepto exterior que centraliza las diversidades bajo un ojo de Polifemo único, imperial y determinado. La diferencia, entonces, se “monta” con otras para llegar a lo mismo por la identidad ese concepto despótico.

Esta diferencia es la que descubrimos en el montaje de atracciones de Eisenstein: una diferencia entre dos objetos que es resuelta y sometida por un concepto. En sus estudios sobre los ideogramas dice:

El rasgo característico –de los jeroglíficos huei-i japoneses– es que la unión (tal vez sería mejor decir la combinación) de dos jeroglíficos de la serie más sencilla no debe mirarse como su suma, sino como su producto, es decir, como un valor de otra dimensión, de otro grado: cada uno de ellos, separadamente, corresponde a un objeto, a un hecho, pero su combinación corresponde a un concepto. De dos jeroglíficos

⁹⁴ DR, pág. 100.

⁹⁵ DR, págs. 53-54.

separados ha surgido el ideograma. Con la combinación de dos representables se ha logrado representar algo que no podía serlo gráficamente⁹⁶.

Es decir, la combinación de dos imágenes por atracción compone una unidad orientada a obtener un determinado efecto. Este teleologismo es el que impide que las diferencias difieran pues su fin es la identidad en el concepto⁹⁷. Un fin esencialmente dialéctico: la síntesis del concepto anula y destruye cada uno de los elementos para fundar un conjunto unitario, un conjunto que gira en torno a un único centro. Eisenstein, en tanto montador hegeliano, es un ferviente seguidor de esta diferencia sumergida en el concepto: “Las partes constitutivas son reconducidas, en toda su variedad, a una única unidad que legitima su presencia: su calidad de atracción”⁹⁸.

El segundo tipo de montaje de la diferencia es aquel introduce la diferencia en el interior a la idea. En este caso, la diferencia no desaparece pues no está sometida por la identidad de la forma del concepto, sino que está libre de todo encasillamiento y de toda delimitación o lugar para fluir en un espacio y un tiempo dinámicos. Y es este dinamismo, este movimiento, esta pluralidad de centros y perspectivas la que inaugura una nueva metafísica del movimiento. Hegel había establecido una metafísica del movimiento falsa⁹⁹ en tanto que todo dinamismo estaba paralizado por la representación, por el centro único y dominante. La idea hegeliana conserva todos sus momentos en el transcurso de las síntesis, lo que permite la coacción y la fosilización

⁹⁶ Eisenstein, S: *La forma en el cine*, Ediciones Losange, Buenos Aires, 1958, pág. 35.

⁹⁷ Sobre la identidad imagen-concepto en Eisenstein y su vinculación con la dialéctica hegeliana véase Schwartz, L.: “Deleuze, Rodowick, and the Philosophy of Film”, *Film-Philosophy*, Vol. 4 N°. 16, June 2000: “Rodowick develops an analysis of Eisenstein in order to show the limits of the time-image by showing its highest expression and categorizing it as determined by his reading of Hegel. In Eisenstein, the great practitioner and theorist of cinematic ecstasy, there is no distinction between the cinema of the body and the cinema of the brain. The identity between concept and image formed in Eisenstein is the final step in what is supposedly a Hegelian dialectic. Deleuze calls this an action-thought. This requires a teleological orientation that goes along with the organic will to truth. The truth here expands horizontally and vertically. The spectator of this cinema believes in the world it presents not only because of its internal consistency, but because he is included in the image of the whole”.

⁹⁸ Eisenstein, S.: “El montaje de atracciones” [En Romaguera i Ramiro, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.): *Textos y manifiestos del cine*, pág. 50]

⁹⁹ Véase DR, pág. 32: “Lo que reprochan a Hegel [Kierkegaard y Nietzsche] es haberse quedado en el movimiento falso, en el movimiento lógico abstracto, es decir, en la mediación. Quieren poner la metafísica en movimiento, en actividad (...) se trata de hacer del movimiento mismo una obra, sin interposición; de sustituir representaciones mediatas por signos directos; de inventar vibraciones, rotaciones, giro, gravitaciones, danzas o saltos que lleguen directamente al espíritu (...) Kierkegaard y Nietzsche ya no reflexionan sobre el teatro a la manera hegeliana. Tampoco hacen un teatro filosófico. Inventan, en la filosofía, un equivalente increíble del teatro, y con ello, fundan ese nuevo teatro del porvenir, al mismo tiempo que una filosofía nueva”.

del movimiento libre de las ideas mediante la representación de lo mismo. Deleuze, en cambio, entiende que la metafísica tiene que abandonar el terruño de la representación y que el movimiento de los seres y las cosas no puede paralizarse en el interior del teatro clásico que parece imponer Hegel. Hay que hacer de la metafísica una actividad, un proceso dinámico que movilice sin mediaciones, interpretaciones o representaciones. Hay que hacer de la metafísica un teatro vanguardista y dionisiaco, un teatro nuevo que haga bailar, saltar, rotar en el aire todas las cosas. Hay que inventar nuevas formas de montaje y experimentación, nuevas fábricas de creación, nuevos lenguajes.

Esta diferencia liberada del enclaustramiento del concepto es la que pretende describir Vertov en sus films y sus textos teóricos. Si para Eisenstein lo fundamental era la atracción en tanto combinación con arreglo a un fin; para Vertov lo primordial es el intervalo, esto es, el *intermezzo* entre los movimientos. Un *intermezzo* que podemos definir como diferencia difiriente, como dinamismo sin centro ni fin y que Vertov define así: “Los intervalos (pasos de un movimiento a otro), y no los movimientos en sí mismos, constituyen el material (elementos del arte del movimiento). Son ellos (los intervalos) los que arrastran el material hacia el desenlace cinético”¹⁰⁰. De modo que para Vertov el cine-ojo es como un gran rizoma donde todo está interconectado, donde cada imagen o registro puede componerse con cualquier otro: “El cine-ojo utiliza todos los medios de montaje posibles yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto del universo en cualquier orden temporal, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción del film”¹⁰¹. En Vertov todo está al servicio de la variación, cada imagen varía-difiere con cualquier otra y, por tanto, no es imprescindible que sean consecutivas: toda imagen se puede conectar con una imagen lejana, puede circular sin necesidad de girar en torno a un único centro. Por tanto, vemos como en Vertov cada imagen, en tanto diferencia o imagen cualquiera, fluye y difiere con las demás en un espacio gaseoso - recordemos que en sus libros de cine Deleuze clasifica a Vertov como un cineasta de la imagen-percepción gaseosa¹⁰² - y

¹⁰⁰ Vertov, D.: “Nosotros” [En Romaguera i Ramiro, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.): *Textos y manifiestos del cine*, pág. 39]

¹⁰¹ Vertov, D: “Del cine-ojo al cine-radio” [En Romaguera i Ramiro, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.): *Textos y manifiestos del cine*, , pág. 34]

¹⁰² Véase IM, pág. 122-126: “El sistema en sí de la universal variación es lo que Vertov se proponía obtener o alcanzar con el Cine-ojo. Todas las imágenes varían unas en función de las otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes. El propio Vertov define el cine-ojo: lo que “engancha uno con otro cualquier punto del universo en cualquier orden temporal”. Cámara lenta, acelerado, sobreimpresión, fragmentación, desmultiplicación, microsoma, todo está al servicio de la variación y de la interacción

acentrado ajeno al espacio sólido y nuclear de las imágenes en su lugar determinado de Eisenstein.

Si transvasamos estas formas de montaje de la diferencia al estudio de la subjetividad, descubriremos que el montaje de la diferencia exterior al concepto adopta la forma de identidad es $Yo=Yo$, mientras que el montaje de la diferencia en el concepto es ajena a toda identidad y a toda localización y se manifiesta como $Yo=Otro$. Así, según la forma $Yo=Otro$, las cosas no se subordinan al centro impuesto por la identidad y pululan en eterno estado de descentramiento. Recordemos el interrogatorio a Nana en *Vivir su vida* y su referencia a dicha fórmula rimbaudiana:

- ¿*Qué va a hacer?*

- *No lo sé. Yo...yo es otro.*

En Godard y en Deleuze las cosas ya no se organizan en torno a lo idéntico, sino que están diseminadas en diferencias que desvanecen la identidad del objeto y del sujeto poniendo en práctica lo que nosotros llamamos transtopías. Lo importante es devenir-otro. Cada cosa, cada sujeto, cada imagen ve su identidad sumergida en la diferencia. Vertov buscaba, por medio del montaje diferencial del cine-ojo, poner en imágenes la universal variación del mundo: mostrar la apertura de cada imagen a las demás como forma de montaje diferencial. Y Godard, en sus *Histoire(s) du cinema*, lo repite: “*una imagen no es fuerte porque sea brutal o fantástica sino porque la asociación de ideas es lejana. Lejana y justa*”

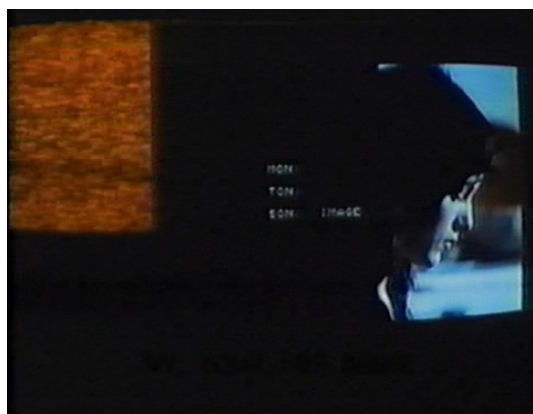
Godard y Deleuze, ambos vertovianos¹⁰³, no dejan de buscar formas de encuentro con esa otredad lejana. Godard, por ejemplo, no pretende imponer sus imágenes: estas no son nada sin las imágenes de los demás, sin las imágenes de los otros que son también mías, que me construyen. Somos, por tanto, imágenes de imágenes en diferenciación permanente con las demás imágenes, como mostramos unas páginas más

(...) La originalidad de la teoría vertoviana del intervalo estriba en que este ya no indica el abrirse de una desviación, la puesta a distancia entre dos imágenes consecutivas, sino, por el contrario, la puesta en correlación de imágenes lejanas (incommensurables desde el punto de vista de nuestra percepción humana) (...) Así pues, la imagen cinematográfica no tiene su signo en el reume, sino en el grama, el engrama, el fotograma. Es su signo de génesis. En última instancia, habría que hablar de una percepción gaseosa y no ya líquida”.

¹⁰³ Véase el apartado II.1.7. Inmanencia...Vertov.

arriba. En este sentido, lo que le interesa a Godard no es otra cosa que el agenciamiento colectivo de mis imágenes, tus imágenes y sus imágenes, es decir, la transtopía que comunica todo lugar. Por esta razón, tanto Godard como Deleuze necesitan a otros para poder escribir -ya sea con imágenes o con conceptos- porque escribir es siempre un devenir entre-dos. Deleuze, como Godard, no deja de buscar ese entre-dos del devenir en sus colaboraciones con Guattari para fundar un teatro dinámico de la filosofía. Godard, en su estado de inquietud permanente, pretende poner el movimiento el cine y, para ello, no sólo busca encuentros entre imágenes, sino también entre seres. Godard se mezcla con Miéville para constituir un devenir: un inter-ser o trasntopía ontológica que diluye la identidad de ambos en favor de una coexistencia de duraciones comunicantes. Cuando recibió el León de Oro en el Festival de Venecia, esa estatuilla mitad pájaro mitad felino, dijo: “*Yo sólo soy la cabeza y la cola, Anne-Marie Miéville es las alas*”. Esta frase pone de manifiesto sin lugar a dudas el carácter colectivo y la pasión plural de la enunciación godardiana.

Este devenir, que ya lo pusieron en práctica en *Ici et ailleurs*, vuelve a reaparecer en la obertura de su siguiente film conjunto: *Numero deux*:



Este film, como decimos, supone un retorno a *Ici et ailleurs* con algunas diferencias. Si en el inicio de *Ici et ailleurs* sólo aparecía la trama de relaciones entre los pronombres *mon*, *ton* y *son* y entre el sonido (*son*) y la imagen (*image*); en *Numero deux*, además, hacen uso de dos monitores filmados simultáneamente¹⁰⁴: dos imágenes diferentes (deconstruidas) distribuidas en el interior de la imagen para ser recompuestas críticamente por el espectador, dos diferencias difiriendo que pierden su identidad en la tercera imagen que crea el sujeto que mira y que, a su vez, es un cúmulo de imágenes diferenciales. Esta imagen, por tanto, es una multiplicidad que no se define por sus elementos (otras imágenes), sino por la relación dinámica o transtopía que anula dichos elementos (dichas imágenes) en la mente del espectador. Como dice Vertov es en los intervalos, en el paso de un movimiento a otro, donde se arrastra el material hacia su desenlace cinético.

En suma, esta diferencia difirinte sería la unidad mínima ontológica y, en tanto que germen constitutivo de lo que hay, no sólo se efectúa entre las imágenes sino también entre los seres. La forma de la diferencia borra cualquier identidad a favor de un proceso de apertura a los otros. Dejamos de ser nosotros mismos para ser otros: Godard deja de ser Godard para devenir-Mièville y Deleuze deja de ser Deleuze para devenir Guattari. Y esa apertura que borra la identidad y que descentra a los sujetos es lo que llamaremos “esquizoescritura”¹⁰⁵, escritura a dúo, transtopía ontológica o lugar del inter-ser. Aunque hay que añadir que el inter-ser nunca se detiene en ese intervalo entre-dos en tanto que no deja de arrastrarse y conectarse para buscar su nombre propio. Un nombre propio compuesto de voces múltiples que se multiplican en cada encuentro y que nos lleva a definir la subjetividad como algo que se construye en la práctica.

¹⁰⁴ Este es el primer film donde utiliza la tecnología del video como técnica que potencia la reflexión sobre su etapa política. Véase Dubois, P.: *Video, Cine, Godard*, Centro Cultural Rojas, Buenos Aires, 2004, pág. 115: “pura experimentación en la mezcla de medios, por medio de la orgánica soldadura de imágenes filmicas y de video. Estas son viejas y nuevas experimentaciones: lo viejo que viene del período político y sirve para descomponer, deconstruir y analizar críticamente ciertos mecanismos (el video usado como escalpelo o sea como instrumento de decomposición) y lo nuevo que se abre al futuro, que desea intensamente inventar nuevas formas de escritura, de operar en positivo (comenzando por nuevas, espléndidas figuras) y de hacer nacer un nuevo cuerpo de imágenes (con el video mixer como instrumento de recomposición)”.

¹⁰⁵ Concepto que ya forjamos en Alfonso Bouhaben, M.: “Variación, repeticiones y contradicciones narrativas en *El año pasado en Marienbad*”, año 2002. Esa vez, el concepto nos sirvió para constatar las estrategias de enunciación que Resnais y Robbe-Grillet pusieron en práctica pero, sobre todo, para ver la polémica que se entreabría entre ambos al considerar el estatuto temporal del film. Resnais, por una lado, quería armar un film en pasado, una especie de memoria –mundo; Robbe-Grillet, por el contrario, pretendía que esas diversas capas de tiempo fueran presentes simultáneos. De ahí, el carácter múltiple de la enunciación.

El nombre no es, por tanto, una esencia. Es lo que hacemos: el inter-ser o *inter-deux* como devenir: la transtopía simbiótica entre *mon*, *ton* y *son* que disuelve toda ontología jerárquica y que funda una ontología diferencial: un anarquismo panteísta, una geometría spinozista que distribuye las cosas –y los nombres– en un espacio topológico diferencial al margen de las estructuras y los discursos de poder que han coartado a la vida con su idealismo rancio, predador e inquisidor. Sólo somos en los demás, sólo somos un nosotros en movimiento impredecible y en apertura indeterminada: variable, móvil, veloz.

Esta cuestión, sin embargo, a pesar de ser uno de los frentes fundamentales en nuestra investigación, la desarrollaremos en profundidad cuando nos adentremos en los mecanismos de enunciación colectiva que operan en los textos filosóficos de Deleuze y en los fílmicos de Godard¹⁰⁶.

3.2.2. EL MONTAJE DE LA DIFERENCIA (II). DOS O TRES INTERFERENCIAS

En la diferencia difiriente, según explica Deleuze en *Diferencia y repetición*, los objetos y los sujetos pierden su carácter identitario en una mezcla dinámica que establece que en cada uno de ellos no se coagule identidad alguna: tanto el objeto visto como el sujeto que ve están sometidos a una transformación incesante¹⁰⁷. Este libro clave en el desarrollo del pensamiento deleuzeano, *Diferencia y repetición*, parece un libro montado por el Godard de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. En este film, Godard pretende abolir, según una teoría de juegos parecida a la de Deleuze, los límites entre los objetos y los sujetos a partir de cuatro movimientos entremezclados que conjugan e imbrican, de manera creativa, las descripciones subjetivas y objetivas con los objetos y los sujetos¹⁰⁸:

¹⁰⁶ Véase I.4. Esquizo-escritua.

¹⁰⁷ DR, pág. 100: “que la cosa no sea nada idéntico, sino que sea diseminada en una diferencia en la que se desvanece tanto la identidad del objeto visto como del sujeto vidente”

¹⁰⁸ Véase Godard, J.-L.: “Mi camino en cuatro movimientos”, Nuestro cine, n° 89, 1969, pág. 23: “Se trata de describir un conjunto. Este conjunto y sus partes necesitan ser descritos a la vez como objetos y como sujetos (...) todas las cosas existen al mismo tiempo desde el interior y desde el exterior”.

(i) Descripción objetiva de los objetos (objetivo-objetual). Por ejemplo, los equipamientos de la ciudad de París:



*El 19 de agosto, fue publicada en el diario oficial, una **ley** sobre servicios públicos en la región parisina. Dos días después, Paul Delouvrier es designado prefecto del distrito de París. El comunicado oficial dice que está equipado **con estructuras bien definidas**.*

La voz susurrante de Godard se ciñe únicamente a lo descrito en un comunicado oficial sobre los equipamientos de París. En la imagen vemos un puente con una estructura bien definida. Tan definida como la estructura de la locución de Godard que describe el objeto atendiendo, exclusivamente, a la función referencial del lenguaje. Esta estructura bien definida supone una ley. Y nada más objetivo que la ley, pues, toda ley, toda estructura, reduce una multiplicidad a la unidad. Por ejemplo, la ley o estructura narrativa que reduce la multiplicidad diferencial de los textos a unas cuantas funciones o la ley que reduce una multiplicidad de ciudadanos al uno de su representante en los Estados de Derecho.

(ii) Descripción objetiva de los sujetos (objetivo-subjetual). Por ejemplo, la protagonista del film:



Ella es Juliette Janson, y vive aquí. Usa un suéter azul marino con rayas amarillas. Su cabello es castaño claro, o no sé bien que color.

Aquí la voz de Godard vuelve a poner en práctica la función referencial del lenguaje: objetiva, científica, sostenida por los hechos y ajena a cualquier coloración emotiva del lenguaje.

(iii) Descripción subjetiva de los sujetos (subjetivo-subjetual). En este caso, los protagonistas toman la palabra y hablan desde su punto de vista sobre las cosas. La voz en *off* de Godard desaparece en favor de escenas dialogadas que muestran los sentimientos de la protagonista:



No sé donde. Ni cuándo. Solo recuerdo que sucedió. Es un sentimiento que he estado buscando todo el día. Había un olor a árboles. Yo era el mundo. Y el mundo era yo. Un paisaje es como una cara.

La protagonista camina por la ciudad y la voz en *off* es suya: ha expulsado a Godard de ese lugar privilegiado del fuera de campo. Su reflexión fenomenológica gira en torno al diálogo entre el sujeto y el mundo, entre el yo y sus circunstancias.

(iv) Descripción subjetiva de los objetos (subjetivo-objetual). Por ejemplo, el capó de un coche que refleja el sol:



La humanización de las cosas más simples la posesión del espíritu humano; un mundo nuevo donde el hombre y las cosas vivirán en armonía.

La descripción subjetiva de Juliette incide en el humanismo de las cosas que cobran vida en tanto que reflejo del mundo.

Estas cuatro descripciones suponen un transvase entre objetos y sujetos pero todavía no suponen una diferencia afirmativa que desvanezca toda identidad. La vuelta de tuerca la da Godard cuando mezcla y hace variar estas cuatro descripciones, cuando las monta diferencialmente en la ecuación visual que conforma el film: “seres y cosas que se confunden e interfieren. Hasta se puede hablar de los seres en tanto que cosas y de las cosas en tanto que seres”¹⁰⁹. Es casi seguro determinar la genealogía de esta idea de relacionar seres y cosas. Bajo nuestro punto de vista, se encuentra en los siguientes aforismos de Bresson: “Montar una película es enlazar las personas unas con otras y con los objetos a través de las miradas”¹¹⁰, “Crear no es deformar o inventar personas o cosas. Es establecer entre personas y cosas que existen, y tal como existen, relaciones nuevas”¹¹¹

Por tanto, filmar y montar la vida es, para Godard, la idea latente en este film: “La idea que defiende (...) es que el montaje es lo específico del cine, y lo que lo diferencia de la pintura y la novela (...) el cine ha formado una técnica, un estilo o una

¹⁰⁹ Godard, J.-L.: “Mi camino en cuatro movimientos”, *Nuestro cine*, n° 89, 1969, pág. 23.

¹¹⁰ Bresson, R.: *Notas sobre el cinematógrafo*, pág. 22.

¹¹¹ Bresson, R.: *Notas sobre el cinematógrafo*, pág. 24.

manera de hacer, algo que en el fondo, yo creo, era el montaje. Lo que para mí quiere decir ver, ver la vida”¹¹².

Así, cada descripción-diferencia (objetivo-objetual, objetivo-subjetual, subjetivo-objetual o subjetivo-subjetual) es una diferencia entre diferencias que modifica, en cada encuentro (en cada montaje), su naturaleza, su ley, su estructura. Cada diferencia es una interferencia con su afuera: un inter-ser que dinamiza y diluye lo objetivo-objetual, lo objetivo-subjetual, lo subjetivo-objetual y lo subjetivo-subjetual en el teatro metamórfico, en el escenario audiovisual de interferencias y disonancias de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Cada diferencia es, en definitiva, una transtopía ontológica.

3.2.3. EL MONTAJE DE LA DIFERENCIA (III). DESCONSTRUYENDO UNA BANDERA. TRANS-ONTOLOGÍA

Una bandera es una representación. Su función es estar en lugar de una multiplicidad, de un pueblo, y reducirla a una unidad y a un centro. Godard no deja de introducir en las escenografías de sus films estos tres colores de la bandera francesa. El plano que hemos visto de *Numero deux* utiliza, por ejemplo, estos colores:



Maticemos, pues, para no incurrir en errores, que la disposición de los colores de las imágenes y el texto componen la imagen invertida –una imagen en el espejo- de la bandera francesa. De izquierda a derecha localizamos una imagen difuminada de color

¹¹² Godard, J.-L.: “Le montage, la solitude et la liberté” (conferencia en la Fémis el 26-abril-1989) [En Godard, J.-L.: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 2, pp. 242-248.]

rojo, la matriz textual (compuesta por dos columnas: *mon-ton-son* y *son-image*) de color blanco y una imagen con un matiz azul donde desaparece un hombre y reaparece una mujer. De algún modo, Godard no deja de usar estos tres colores de la bandera francesa en muchos de sus films. ¿Por qué razón? Podemos intuir que, en su pasión por mezclar lo exterior y lo interior con lo subjetivo y lo objetivo, acaba interiorizando en el cuerpo de sus films la exterioridad de la bandera: una exterioridad que unifica lo múltiple y que es desterritorializada en el interior múltiple. Es decir: la función de la bandera como significante despótico y como representación todopoderosa es imponer sus colores sobre el arco iris multicolor de un pueblo y determinar-representar las fronteras de un estado¹¹³. Godard, por el contrario, trastoca ese dispositivo inquisitivo y lo hace saltar por los aires. De algún modo, derriba el orden y el lugar de la representación y pone en movimiento la bandera francesa: la reconstruye para afirmar la diferencia. Una diferencia deslocalizada.

En *Deux ou trois choses que je sais d'elle* descubrimos el ejercicio de una relación diferencial entre la protagonista y la región parisina:



Tanto ella como la región parisina están atravesadas por los colores de la bandera francesa. Pero ella, a lo largo del film, no deja de devenir, de desterritorializarse y reterritorializarse en el mundo.

¹¹³ García-Calvo, A.: “¿Qué es el Estado?” [En Ferrer, C.: *El lenguaje libertario: antología del pensamiento anarquista contemporáneo*, Terramar, La Plata, 2005, pág. 210]: “¿Cuáles son los rasgos o condiciones necesarias para que un Estado sea Estado? Una son las fronteras, mera aparición geográfica de la necesidad de definición, que hemos puesto como propia de la esencia del Estado”.

En *Pierrot le fou*, por otro lado, también encontramos este uso de los colores de la bandera francesa pero invertidos. Las luces de la ciudad, rojas y azules, se desplazan en el rostro de Belmondo y Karina, mientras en el fondo se mantiene el fulgor de una luz blanca:



Y también en su uso de los filtros en el inicio de este mismo film:



Sin embargo, el máximo de desterritorialización de la bandera francesa lo encontramos en *Le gai savoir*:



En esta imagen, a pesar de la pésima calidad de la misma, vemos como los significantes “bleu” y “blanc” aparecen ordenados “al pie de la letra”. Sin embargo, el significante “rouge” está atomizado y disuelto a lo largo de la pantalla, lo que supone la quiebra del signo de la bandera y de su orden en favor del color rojo de la revolución. Sin duda el ejercicio del uso de los colores de la bandera francesa en los años sesenta prepara el camino de su ruptura con cualquier tipo de apología nacionalista y su posterior entrada en la lucha internacionalista.

Podemos intuir, sin lugar a dudas, un ejercicio de diferenciación de la representación y de introducción del movimiento en esa perspectiva única que impone una bandera. El lugar de cada uno de los colores es puesto en entredicho: si hay una topología de la imagen está no consistirá en poner cada cosa en su lugar, sino en hacer delirar los lugares, en abolir todo lugar en pro del movimiento y en afirmar una transtopía ontológica.

En definitiva, esta abolición de la bandera como significante despótico hace de Godard un apátrida, un extranjero: un suizo en Francia y un francés en Suiza¹¹⁴.

¹¹⁴ Godard, J.-L.: *Introducción a una verdadera historia del cine*, pág. 60: “ese tipo de países [Cánada] me interesan mucho, por haber tenido yo mismo una doble nacionalidad (...) Me gano la vida en francos franceses que luego cambio en francos suizos”.

3.3. BREVE ESTÉTICA DE LA FIGURA

[...] el diagrama ha actuado imponiendo una **zona de indiscernibilidad objetiva entre dos formas**, de las que una ya no estaba y la otra aun no: destruye la figuración de una y neutraliza la de la otra. Y, entre las dos, impone la Figura¹¹⁵.

3.3.1. MONTAJE DE LA FIGURA (I): LA INTER-FORMA COMO TRANSTOPÍA

A lo largo de su larga trayectoria, Godard no se ha dejado de preguntar por lo que ocurre entre dos imágenes. Para ello, ha desarrollado dispositivos de montaje (en *Histoire(s) du cinema* reaparece insistentemente el rótulo “el montaje: mi bella preocupación”, uno de sus primeros artículos como crítico) que descentran las imágenes de su contorno y las ponen en comunicación con otras imágenes. Las superposiciones son un estilema recurrente que tiene como función mostrar una catástrofe en los datos figurativos de la imagen: un caos que va a generar un nuevo tipo de relaciones, un nuevo orden sensible que emerge en la zona de indiscernibilidad que se presenta entre dos imágenes.

Deleuze, por su parte, nos ofrece, en su análisis de la obra de Francis Bacon, conceptos que pueden operar con precisión en el dominio fílmico. Sus conceptos de Figura y diagrama nos van a servir para poner en marcha una práctica cartográfica. El diagrama, por un lado, lo describe como un caos violento, un agente de transformación que destruye dos formas, dos representaciones, dos determinaciones. La Figura, por otro lado, es el intervalo transtópico que funda un nuevo orden sensible después de la catástrofe del diagrama: un orden que libera a las formas de su estatuto representativo y de su perspectiva única en favor del devenir:

¹¹⁵ FB, pág. 160.



En la imagen, vemos a Hitler asomado a un balcón, saludando a sus ejércitos. Esa imagen va desapareciendo progresivamente en favor de otra imagen: la imagen de un volcán en erupción que disuelve los contornos de la imagen anterior en un estallido de fuego y humo. Y, entre las dos formas imprecisas, entre la imagen que está desapareciendo y la que aparece, emerge la Figura. Se trata, ni más ni menos, de buscar una imagen en otro lugar, una imagen diferente y lejana de manera que, entre las dos, pase algo. En este caso, Hitler y un volcán en erupción: dos imágenes lejanas que al atravesar la una a la otra, esto es, al introducir el caos y el diagrama, potencia el nacimiento de una nueva imagen entre-dos: la Figura. Así, el diagrama destruye los datos figurativos, los contornos y las formas de la imagen de Hitler y el volcán para imponer una Figura. Esta Figura crea una imagen borrosa que posibilita la irrupción de una zona de indiscernibilidad que hace que cada imagen sea extranjera de sí misma. Por tanto, la mutua diferenciación y deformación de una imagen en otra conforma un nuevo dato sensible: Hitler es el demonio en el infierno de la larga noche del nazismo. Y, ese demonio, que salta de un dominio a otro, de una forma a otra, es la figura: una inter-

forma, una forma nueva que, como comenta Robbe-Grillet, “parecerá siempre más o menos una ausencia de forma”¹¹⁶.

Esta inter-forma sólo es posible gracias a una conexión heterogénea entre el lugar de una forma y el de otra de cara a afirmar el no-lugar de una transtopía. Si no hay un contacto que derive en metamorfosis, entonces no hay transtopía. Bresson lo ha dejado escrito en sus lúcidas *Notas sobre el cinematógrafo*: “Es preciso que una imagen se transforme al contacto con otras imágenes.”¹¹⁷ Es imprescindible, por tanto, que el lugar de una imagen atraviese el lugar de otra y borre su sentido. Y esto Godard lo hace como nadie. No ha cedido nunca al influjo de dejar que le atravesasen otras películas, experiencias, sensaciones y vivencias para construir sus films: “Pienso que no eran películas de mi mismo, que eran **cosas que me atravesaban**, que pasaban por mí sin que yo pudiese controlarlas demasiado bien”¹¹⁸. Por tanto, esta capacidad transtópica de dejarse atravesar, de ser-otro, define tanto a Godard como a sus imágenes:



En su reflexión sobre la guerra y la miseria en el mundo del capitalismo global, Godard cuenta la historia de un niño que fue “atravesado” por la bayoneta de un soldado y sobre esa locución superpone a la imagen del protagonista de *Alemania, año cero* un grabado de un hombre con una lanza. Esta superposición de formas configura una inter-forma, una transtopía estética.

¹¹⁶ Robbe-Grillet, A.: *Por una novela nueva*, Seix Barral, Barcelona, 1965, pág. 23.

¹¹⁷ Bresson, R.: *Notas sobre el cinematógrafo*, Árdora, Madrid, 1997, pág. 20.

¹¹⁸ Bosch, I. y Vidal Estéve, M., “La invención del cinema. Entrevista con Jean-Luc Godard”, *Contracampo*, nº 18, 1981, págs. 30-38.

Pero completemos el aforismo de Bresson: “Es preciso que una imagen se transforme al contacto con otras imágenes de la misma manera que un color al contacto de otros colores”:



En este ejemplo vemos como el blanco y negro del fotograma se funde progresivamente con un cuadro de Gauguin para explicar el nacimiento del color en el cine. Las batallas se libran en los intervalos, entre líneas de combate. Pero no de un combate-contra donde una fuerza anula y destruye a la otra fuerza para con-formar otra fuerza, sino un combate-entre donde el lugar de dos formas desaparece en un mutuo proceso de deformación.

Se trata, en todo caso, de destruir el lugar de lo conocido, la forma, para crear un lugar desconocido: la inter-forma como trasntopía. Y, esta inter-forma, que será la unidad estética mínima de creación, nada tiene que ver con el fotograma. El cine no nos entrega una suma de fotogramas a los cuales no les añadimos movimiento, sino que nos da una imagen media, un corte móvil que es, a la vez, imagen y movimiento. Esto es: el corte móvil la inter-forma. Si congelamos esa imagen media en movimiento que nos entrega el cine obtendríamos un autorretrato de Bacon:



El cine, como corte móvil, nos da un movimiento heterogéneo, múltiple y deformante y no una imagen congelada y homogénea:

El cine procede con fotogramas, es decir, con cortes inmóviles, veinticuatro imágenes por segundo (o dieciocho, al comienzo). Pero lo que nos da, y esto se observó con frecuencia, no es el fotograma, sino una imagen media a la que el movimiento no se añade, no se suma: por el contrario, el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato¹¹⁹.

El cine no es, pues, una serie de cortes inmóviles que se mueven desde el exterior. Su movimiento es inmanente y diagramático. Y en tanto que imagen media, se asimila al concepto de inter-forma o transtopía estética que utilizamos para explicar las imágenes baconianas.

3.3.2. MONTAJE DE LA FIGURA (II): EL OJO INDETERMINADO

El diagrama, por tanto, disuelve la representación y la identidad de cada imagen en favor de un movimiento no codificado e informal. Las imágenes superpuestas de las *Histoire(s) du cinema* introducen un movimiento en los contornos de cada imagen, y destruyen la semejanza de cada una de ellas para liberar una semejanza más profunda. Deleuze dice de la pintura de Bacon: “En los retratos de cabezas, el pintor busca la semejanza orgánica, pero ocurre que «el mismo movimiento de la pintura de un contorno a otro» libera una semejanza más profunda donde no se pueden discernir

¹¹⁹ IM, pág. 15.

órganos, ojos, nariz o boca”¹²⁰. Y esa semejanza, más profunda e inorgánica que deforma el rostro y nos instala en una zona de indiscernibilidad, es la que muestra Godard en la superposición de la imagen de los Pájaros de Hitchcock sobre el rostro de Marilyn Monroe. Marilyn sin ojos, boca, ni nariz:



Hay sólo trazos negros / entrecruzados / sobre una tela dorada / y la tragedia del espacio / y la tragedia de la vida / deforman la pantalla / con su fuego

Así, en lugar de una imagen tras otra, Godard superpone o entrecruza una imagen Y otra, esto es, configura una transtopía estética que saca a la luz una frontera que no forma parte de ninguna de las dos imágenes, desterritorializando el rostro de Marilyn y deformándolo para arrojarlo al Cuerpo sin Órganos –algo parecido a lo que hace Bacon en sus pinturas¹²¹. El rostro de Marilyn no deja de escapar por sus órganos y estos, en la huída, se alteran y trazan un punto de fuga que deviene-bandada de pájaros. De algún modo su rostro es borrado-mutilado (según Daney: “La vida de Marilyn, lo

¹²⁰ FB, pág. 158.

¹²¹ Sobre la relación de Bacon con el Cuerpo sin Órganos y la posterior fundación de una estética de la sensación véase Alliez, E.: “La condición CsO, o de la política de la sensación”, Revista Laguna, 15 de septiembre de 2004, págs. 91-106: “Al ser el más cezanniano de los pintores contemporáneos, Bacon — explica Deleuze— retrotrae la verdad al cuerpo para liberar, por medio de su deformación, de su des-organización, una fuerza más profunda y casi irrespirable (une Puissance plus profonde et presque invivable). ¿De qué verdad se trata? Menos de una verdad estética que de una verdad como puro sensible, la verdad intensiva del Cuerpo sin Órganos que encarna a la estética como estética = sensación. Lógica de la sensación quiere decir que toda auténtica immanencia es estética; y que la tarea del arte consiste en expresarla en una política de la sensación, construyendo un bloque de sensación que «se sostenga en pie por sí mismo» (expresión de Whitehead que Deleuze y Guattari redescubren en ¿Qué es la filosofía?) como una nueva posibilidad de la vida”.

sabemos, fue un valle de lágrimas. Lo que no es tan sabido, es que una parte su sufrimiento fue de naturaleza física. Se mutilaba una cuerpo que no era el suyo”¹²²) por el aleteo violento de los pájaros: un aleteo caótico que, según González Requena en su estudio sobre el film de Hitchcock, configura “un espacio esencialmente inestable y multiforme, imposible de ser acotado”¹²³. Esta inclusión en el rostro de Marilyn de una bandada de pájaros que se mueven sin una dirección determinada imposibilita, en principio, que nuestra mirada se fije y se ancle en la pantalla. Esto es lo que ocurre en el film de Hitchcock como ha demostrado González Requena. Sin embargo, en el orden compositivo de Godard encontramos ese caos-bandada de pájaros delimitado por el rostro de Marilyn y, por tanto, hay un personaje que puede anclar dicho caos-bandada. En la imagen vemos como la bandada caotiza el rostro al precio de que el rostro ordene los aleteos inestables de la bandada. Pero no nos interesa, en este punto, focalizar las cosas desde la dualidad orden-caos. Nuestro interés radica, más bien, en delinear el devenir que se inscribe entre el orden y el caos: el devenir-bandada de Marilyn y el devenir-rostro de los pájaros. Y, por tanto, no se trata de observar una relación hermética entre dos representaciones, sino la alteración de las líneas y los colores que limitan ambas representaciones y que, en su intersección, liberan una Figura, una frontera mutante: un rostro que ha abandonado sus órganos. De este modo, los órganos deshechos de Marilyn experimentan el proceso de destrucción del yo: su boca, su nariz y sus ojos revolotean como pájaros pues, al cambiar de umbral y de dominio, al desarrollarse su ser-otro y al devenir-bandada, abandona la coagulación y la sedimentación que impone la forma de la identidad. La vida de Marilyn, su “querer dejar de ser” para “ser otra”, su proceso de autodestrucción, se materializa dentro de los márgenes de la alquimia godardiana: “Sólo a través de ella continúa asolándonos la pasión de ser otro”¹²⁴.

Pero, por otro lado, esa misma “frontera mutante” define al propio cine: el lugar donde se instala la diferencia de potencial entre la luz-dorada de la imagen (Marilyn) y el movimiento de los trazos negros (Los Pájaros). Una inter-forma Marilyn-pájaros o imagen-movimiento que deforma la pantalla con su fuego, es decir, con su diferencia de potencial. Tragedia de la vida y del tiempo, de la luz y del espacio, de Marilyn y los

¹²² Daney, S.: “Marilyn” [En *Cine, arte del presente*, pág. 150].

¹²³ González Requena, J.: “La mujer, los pájaros y las palabras”, *Trama y fondo*, nº 10, pág. 48.

¹²⁴ Daney, S.: “Marilyn” [En *Cine, arte del presente*, pág. 150].

pájaros en una danza dionisiaca, tumultuosa y agitada. El cine de Godard, como cuerpo sin órganos, se ha hecho intempestivo pues, tras su fuego destructivo, crea nuevas formas indiscernibles e indeterminadas. Es necesario, por tanto, crear unas categorías nuevas para ver esta forma de cine como cuerpo sin órganos: una tras-estética o estudio de las mutaciones de las formas estéticas o inter-formas. Pero además es imprescindible ver estas imágenes mutantes e indeterminadas con otros ojos, también indeterminados. Deleuze, en este sentido, nos vuelve a dar pistas en su estudio de Bacon:

Liberando a las líneas y a los colores de la representación, libera al mismo tiempo el ojo de su pertenencia al organismo [...] el ojo se convierte virtualmente en el órgano indeterminado polivalente, que ve el cuerpo sin órganos, es decir, la Figura, como pura presencia. La pintura nos pone ojos en todas partes: en el oído, en el vientre, en los pulmones. Es la doble función de la pintura: subjetivamente inviste nuestro ojo, que deja de ser orgánico para convertirse en órgano polivalente y transitorio; objetivamente, alza ante nosotros la realidad de un cuerpo, líneas y colores liberados de la representación orgánica. Y lo uno se hace por lo otro: la pura presencia del cuerpo será visible, al mismo tiempo que el ojo será el órgano destinado de esta presencia¹²⁵.

La Figura, en este sentido, produce la desaparición del organismo y se define por un órgano indeterminado: el ojo indeterminado y desterritorializado. Este ojo desterritorializado pierde sus determinaciones orgánicas para inyectar el devenir en todos los órganos. El oído, la mano, la nariz y la boca funcionan como un ojo. Y la cámara también. Como dice Welles¹²⁶, la cámara es un ojo en la cabeza del poeta y, todo poeta, desarrolla la extraordinaria facultad de reventar las diferencias entre los niveles o dominios y es capaz de removerlas y retorcerlas en un estado de revolución permanente. Así, el ojo disolverá su orden orgánico y se transformará en ojo-boca, ojo-oreja, ojo-mano¹²⁷.

¹²⁵ FB, págs. 58-59.

¹²⁶ Véase <http://extracine.com/2008/10/el-cine-es-del-director>.

¹²⁷ Sobre el paso de la imagen visual a la imagen táctil véase Bonitzer, P.: *Desencuadres. Cine y pintura*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2008. En este libro cuenta como la destrucción de la perspectiva supone una destrucción de la lejanía. De la pintura-ojo que se sumerge en el espacio de la representación clásica a la pintura-dedo del espacio moderno donde el fondo asciende a la superficie. O, lo que es lo mismo, del plano lejano y objetivo al plano cercano y subjetivo. Esta transformación da lugar a un cambio de paradigma respecto al dispositivo lógico: una transmutación que va de la Lógica de la Percepción (objetiva, imitativa, exterior, representación del espacio exterior) a la Lógica de la Sensación (subjetiva, anti-imitativa, interior: transformación interior del espacio exterior).

El cine de Godard mezcla las imágenes (Marilyn-pájaros) para hacernos ver el Cuerpo sin órganos (rostro revoloteante): imágenes-movimiento libradas de la representación debido a que, en sus superposiciones, desorganizan las imágenes y desestratifican el movimiento. El encadenamiento de una imagen tras otra impone una organización de lugares privilegiados, mientras que la superposición de imágenes nos da un cuerpo sin órganos de lugares cualesquiera¹²⁸. Así, no hay ninguna forma trascendental que ordene las representaciones. La forma ha sido deformada, el lugar ha sido puesto en crisis por el no-lugar de la transtopía, y todo es posible: no hay jerarquía puesto que cualquier lugar se puede fundir con cualquier otro. Sólo hay Anarcotopos (espacio ilimitado de transformaciones) y transtopías (movimientos mutantes).

Ahora bien, si estas imágenes deformadas que construye Godard rompen con la forma de la representación, el organismo y la identidad, entonces, necesitamos un ojo polivalente que tenga la capacidad de ver las diferencias de potencial que circulan por el cuerpo sin órganos. Ese ojo que ya no ve esencias, significados u órdenes. Ese ojo, mutante y metamórfico, que sólo ve entremedias y que no necesita leer las imágenes (recordemos que Burch¹²⁹ decía que si filmamos un billar eléctrico desde un ángulo oblicuo está imagen sería ilegible debido a las sobreimpresión de dos imágenes) pues le basta con reescribirlas-experimentarlas. Recordemos: en la lectura se buscan identidades; en la escritura-experimentación se practican las diferencias que, en este dominio, son inter-formas.

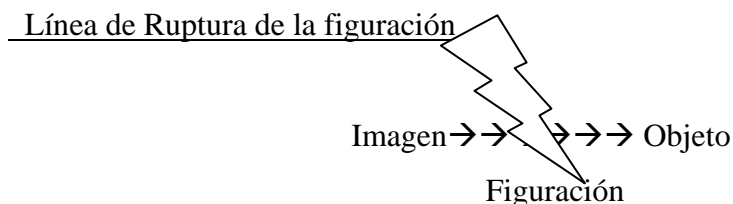
¹²⁸ Véase IM, pág. 17: “No cabe duda, para reconstruir el movimiento habrá que captar esas formas en el punto más cercano a su actualización en una materia-flujo. Son potencialidades que no pasan al acto más que encarnándose en la materia. Pero, inversamente, el movimiento no hace más que expresar una «dialéctica» de las formas, una síntesis ideal que le da orden y medida. El movimiento así concebido será, pues, el paso regulado de una forma a otra, es decir, un orden de las poses o de los instantes privilegiados, como en una danza. Las formas o ideas « caracterizarían un período cuya quintaesencia expresarían, y todo el resto de ese período se cumpliría por el paso, desprovisto de interés en sí mismo, de una forma a otra forma... Se consigna el término final o el punto culminante (télos, acmé), se lo erige en momento esencial, y este momento, que el lenguaje ha escogido para expresar el conjunto del hecho, basta también a la ciencia para caracterizarlos.

La revolución científica moderna consistió en referir el movimiento no ya a instantes privilegiados sino al instante cualquiera. Aun si se ha de recomponer el movimiento, ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes). En lugar de hacer una síntesis inteligible del movimiento, se efectúa un análisis sensible de éste”. Sobre este particular también se puede consultar Aumont, A: *El ojo interminable*, Paidós, Madrid, 2000.

¹²⁹ Burch, N.: *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 1972, pág. 41

3.3.3. MONTAJE DE LA FIGURA (III): EL FUEGO SOBRE LA HISTORIA. TRANS-ESTÉTICA

Hay dos operaciones complementarias en el método de montaje de Godard. La primera de ellas consiste en emborronar una imagen con otra imagen. Esta acción rompe la conexión figurativa entre las imágenes y sus objetos:



Así, si toda imagen se conecta con su objeto por mediación de la figuración, entonces la superposición de una imagen sobre otra va a imposibilitar el anclaje con el objeto de cada una de las imágenes, es decir, va a bloquear la función de la representación. Esta superposición hace ilegibles a las dos imágenes, pero las libera de su referencia a un objeto determinado sacando a la luz una Figura o inter-forma:

Hay que señalar que la inter-forma no cuenta una historia: cuenta un devenir y una discontinuidad. Las imágenes que se han superpuesto abandonan la figuración, la forma y la representación para alterar sus perfiles. Ya en sus críticas, Godard ponía en tela de juicio el carácter figurativo de la pintura: “¡Pobre pintura, que sufre de horror al parecido!”¹³⁰

En otra imagen de *Histoire(s) du cinéma*, vemos como Hitchcock deviene-dios del bosque¹³¹: sus órganos se diluyen y ahora son hojas azotadas por el viento: un rostro

¹³⁰ Godard, J.-L.: “¿Qué es el cine?” [En Godard, J.-L.: *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, pág. 28]

¹³¹ Esta imagen de *Histoire(s) du cinéma* pertenece al capítulo *El control del universo*, donde Godard pone de relieve el poder de las imágenes del cineasta inglés. Véase la entrevista a Godard realizada por Serge Toubiana, S y Bergala, A. [En Godard, J.-L.: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome 2, pág. 361]: “Y es que si ha habido un hombre que, a su manera haya controlado durante diez años el universo, más que Hitler, Alejandro, u otros, ese ha sido Hitchcock. En su mejor época, ejercía el control sobre un millón de espectadores. Después, la televisión se hizo adulta. Lo que resulta extraño en Hitchcock, en comparación con otros cineastas, es que se han olvidado las razones por las que la CIA o el gobierno americano contrataban a Ingrid Bergman, ya no se sabe por qué, y se ha olvidado cómo se llamaba en *Notorius*, cuando uno recuerda a Emma Bovary o Nastassia Filippovna. Por el contrario, todo el mundo se acuerda de un mechero o de un par de gafas... y de *Notorius*, se recuerdan las botellas de vino rellenas de tierra”.

de mil hojas en el que se sumerge su personaje, un rostro atravesado por el caos y el diagrama:



Viendo esta secuencia intuimos que la preocupación de Godard no reside en contar, de forma lineal y continua, como Hitchcock crea sus films. Más bien, el centro de su interés gira en torno a una apuesta poética y estética: una apuesta por una estética metamórfica o trans-estética donde sea posible describir la mutación de Hitchcock en Dios del bosque que todo lo domina. Sin duda este plano de las *Histoire(s)* rememora una vieja crítica suya de *El Hombre que sabía demasiado*: “Se dice que Hitchcock muestra demasiado los hilos de sus marionetas. Pero precisamente porque los exhibe, éstos dejan de ser tales para convertirse en las columnas de una maravillosa arquitectura hecha para afrontar sin temor nuestra miradas”¹³²

La segunda operación godardiana en las *Histoire(s) du cinéma* consiste en fragmentar la línea cronológica de la historia del cine, esto es, la evolución y el engranaje de los sucesivos estadios. Imaginemos que en la historia del cine hay una evolución que designamos con la serie 1-2-3-4-5 y que esta evolución supone una sucesión de imágenes:

Imagen 1→Imagen 2→Imagen 3→Imagen 4→ Imagen 5

¹³² Godard, J.-L.: “Camino de la escuela” [En Godard, J.-L.: *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, pág. 33]

Esta sucesión es una narración, una historia, una lógica. Pero, justamente, este carácter lógico, es descompuesto por Godard según cortes aleatorios cuyos fragmentos resultantes los va a recomponer según permutaciones. Por ejemplo:

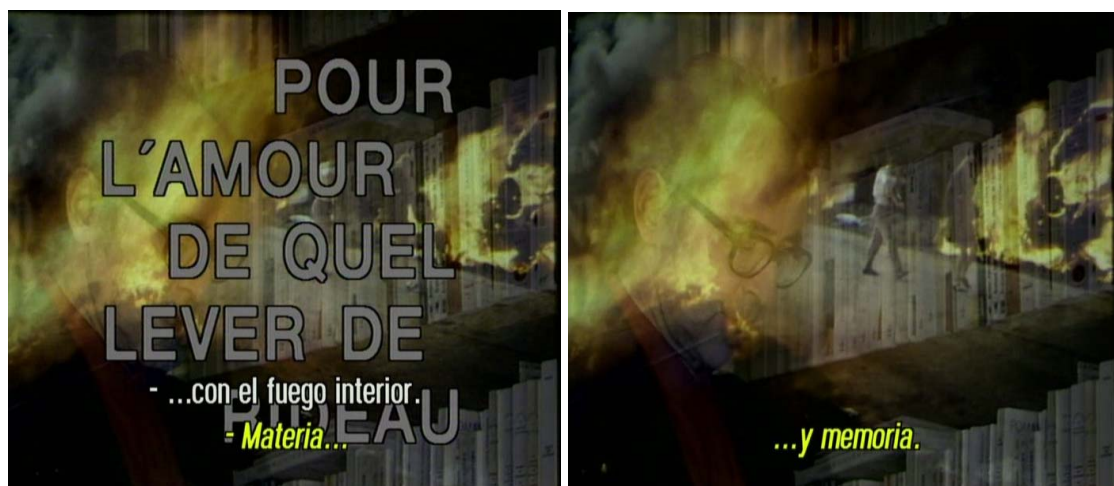
Imagen 3→ Imagen 2→ Imagen5→ Imagen1→ Imagen4

Así, estas permutaciones introducen el movimiento en la representación, lo heterogéneo en lo homogéneo, la diferencia en la identidad, la anarquía de las multiplicidades en la jerarquía de la unidad. De modo que a través de la destrucción intempestiva de las imágenes emerge nuevo orden de la imagen. La estratagema destructivo-creativa de este poema-ensayo sobre la historia supone el delirio de todo encadenamiento cronológico: la liberación del tiempo de sus grilletes. No hay evolución genética de la historia del cine, sino una recapitulación construida a base de saltos y permutaciones que recrean, no la secuencia lineal de la historia, sino una secuencia libre. Así lo describe Ishagapour en una de sus entrevistas a Godard:

Cada vez que aparece una imagen, se crean en torno a ellas conexiones, interferencias, resonancias (...) Hay siempre una construcción polifónica, presenta hasta diez, doce niveles de elementos diferentes, varias imágenes, varios textos, que no van todos en la misma dirección (...) Para los historiadores, hay un hecho y después otro, en una relación de causa efecto, mientras que en su caso es como una sonoridad de la que se escucharan no solo los acordes armónicos, sino también, en una simultaneidad polifónica, los contrapuntos, e incluso las inversiones, pero también los círculos que se forman en torno a las cosas y los vínculos que se establecen por momentos, no directamente, sino al nivel de los círculos de resonancias e interferencias¹³³.

Sin duda, la historia del cine, en tanto creación artística, es poesía y fuego:

¹³³ Ishagapour, Y: “Arqueología del cine”, Letra Internacional, nº 71, 2001, pág. 46. (Entrevista con Godard).



*Los filmes son / mercancías / es necesario quemarlos / yo le había dicho a
Langlois / pero cuidado / con el fuego interior / materia y memoria / el arte es
como un incendio / nace / de lo que él quema*

El arte, en tanto que fuego-devenir, es quedado por el ojo-fuego del espectador en una danza indeterminada que, en su movimiento destructivo, incendia todo a su paso. Pero, ese fuego, no deja tras de sí un campo de cenizas, sino que se alía con otro fuego: cada fuego-variable se determina en conjunción con otro-fuego-variable en un incendio trans-estético. El principio, el nudo y el desenlace de la historia es puesto en variación por el devenir; la relación causa-efecto que engrana los acontecimientos salta por los aires, pues ya no hay una historia entre una imagen y otra. El incendio heraclíteo ha puesto en movimiento toda la historia en un devenir indómito y fugaz que introduce disonancias e intervalos deformantes que rompen la armonía constitutiva de la historia como representación. Los vínculos del film, por tanto, no son ni lógicos ni racionales sino resonantes. Su función consiste en poner de relieve que donde hay poesía no puede haber ley -ni siquiera la ley de causa-efecto. La ley se define por un contorno, una forma, un lugar; la poesía, por el contrario, es una aleación de inter-formas o transtopías.

Estos vínculos resonantes entre imágenes, por tanto, no las encadenan mediante grilletes causales sino que producen relaciones insólitas. Y puesto que Godard rompe las continuidades de la historia del cine, para hacer visible otra historia, fragmentaria y aleatoria, es imprescindible buscar fórmulas nuevas: nuevas inter-formas. Si queremos salir de las significaciones dominantes que impone la historia y de su criterio de

autoridad hay que crear nuevas imágenes: imágenes al margen de la historia, imágenes intempestivas que salgan del engranaje genético y arbóreo de los sucesos articulados por la continuidad histórica. En *Histoire(s) du cinéma* ya no hay sucesión ininterrumpida de hechos: tan sólo hay quiebras, accidentes, discontinuidades. A Godard ya no le interesa la visión tradicional de la historia como acumulación lineal de sucesos como si todas las cosas fuesen arrastradas por una corriente continua. No le interesa la historia de los conjuntos, sino la microhistoria de las relaciones diferenciales. No le interesan las grandes Formas ni las constantes sino las inter-formas y las variables.

La inter-forma, por tanto, es la unidad mínima para describir, de manera estética y al margen de leyes históricas, las discontinuidades microhistóricas. Si el ser es devenir, el mejor modo de hacerlo vibrar no es mediante la representación de formas, que reaccionan entre ellas para contar la historia de lo mismo¹³⁴. Si queremos problematizar contra la representación y la identidad no podemos dejar de problematizar contra la historia. La historia es una representación coagulada, una continuidad de sucesos homogéneos que imponen un orden. Hay que hacer una historia al margen de ese orden dominante: salir del orden sucesivo, destruir la historia para crear, con los despojos, algo nuevo.

En conclusión, hay que construir una historia (de las formas) alternativa, una historia (de la estética) discontinua que proceda por saltos, que desarrolle una secuencia libre, un haz de deformaciones, un embollo de las formas que ponga en peligro, y al

¹³⁴ Sobre la relación figuración-narración véase FB, pág. 14: “Bacon lo dice a menudo: para conjurar el carácter figurativo, ilustrativo, narrativo, que la Figura tendría necesariamente si no estuviera aislada. La pintura no tiene ni modelo que representar, ni historia que contar. A partir de ahí ella tiene dos vías posibles para escapar de lo figurativo: hacia la forma pura, por abstracción; o bien hacia lo puramente figural, por extracción o aislamiento. Si el pintor tiende a la Figura, si toma la segunda vía, será, pues, para oponer lo «figural» a lo figurativo. Aislar la Figura será la primera condición. Lo figurativo (la representación) implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que se supone que ilustra; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes dentro de un conjunto compuesto que otorga precisamente a cada una su objeto. La narración es el correlato de la ilustración. Entre dos figuras, para animar el conjunto ilustrado, siempre se desliza, o tiende a deslizarse, una historia². Así pues, aislar es el medio más sencillo, necesario aunque no suficiente, para romper con la representación, cascar la narración, impedir la ilustración, liberar la Figura: atenerse al hecho”. Esta historia de Godard sin duda es deudora del carácter no figurativo y antinarrativo de la pintura moderna. Véase Bonitzer, P.: *Desencuadres. Cine y pintura*, pág. : “En la pintura actual, Cremonini, Bacon o algunos hiperrealistas, Ralph Goings o Monory –podríamos multiplicar los ejemplos– trabajan mucho las máscaras y los desencuadres que transforman al cuadro en el lugar de un misterio, una narración interrumpida y suspendida, un interrogante eternamente sin respuesta”. A nuestro modo de ver, Godard hace algo muy similar.

borde de la extinción, a la figuración, la representación y la historia. Una trans-estética desconfigurante y descentrada.

Y, para ello, hay que preparar a nuestro ojo. Lo podemos hacer de dos maneras dependiendo de aquello que queramos contar:

- (i) Para contar la historia hay que tener un ojo ordenado y determinado.
- (ii) Para contar el devenir hay que hacer delirar al ojo.

Así, el ojo delirante no es un ojo hecho para ver el orden de estadios sucesivos: es un ojo que ve entre líneas: un ojo que varía con lo que ve y que hace variar aquello que ve.

3.4. BREVE SEMÁNTICA DEL INTER-SENTIDO O EL MONTAJE DE LA PARADOJA

Cuando digo Alicia crece quiero decir que se vuelve mayor de lo que era. Pero por ello también, se vuelve más pequeña de lo que es ahora. Por supuesto no es a la vez más grande y más pequeña. Pero es a la vez que ella lo deviene. Tal es la simultaneidad de un devenir cuya propiedad es esquivar el presente. En la medida en que esquiva el presente, el devenir no soporta la separación ni la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro. Pertenece a la esencia del devenir tirar en los dos sentidos a la vez.¹³⁵

3.4.1. MONTAJE DE LA PARADOJA (I): EL INTER-SENTIDO COMO TRANSTOPÍA



Pausa. ¿Cuál es el significado de esta imagen de *Ici et ailleurs*? ¿Qué sentido dibuja en su trayecto? ¿Qué vivencias saboreamos cuando atraviesa nuestra mirada? ¿Qué es lo que nos remueve y nos empuja a pensar?

Podemos valorar esta imagen desde tres ángulos diferentes –no son los únicos, evidentemente–, desde tres perspectivas que pueden “montar” los sentidos de diferentes maneras. Estas tres perspectivas son la semántica estructural de Greimas, la teoría del texto de González Requena y la teoría paradójica del sentido de Deleuze.

¹³⁵ LS, pág. 25.

Montando al modo de Greimas¹³⁶, podemos decir que esa imagen compone una estructura significativa elemental ya que en ella hay dos términos-objeto (dos imágenes) coexistentes que se relacionan. Sabemos que para que haya estructura significativa tiene que haber dos términos simultáneamente presentes y una relación entre ellos. Esta relación, apunta Greimas, tiene una doble dimensión. Es decir, para que los términos sean captados a la vez es necesario que tengan algo que los identifique y algo que los diferencia. En la imagen que nos ocupa, cada término posee dos elementos: uno que conjunta y otro que disjunta. La identidad o conjunción entre términos la aporta el elemento de “lo popular”, mientras que la disjunción o diferencia radica en el modo antagónico de concebir “lo popular”. Así, el Frente Popular y Hitler convergen en un mismo contenido semántico.

“Lo popular” Internacional vs “Lo popular” Nacional

Así, si el término A es el Frente popular, el término B es Hitler y el contenido semántico S es “Lo popular”, entonces:

A / está en relación (S) con / B

El eje semántico articula esta semejanza junto a su diferencia. El Frente Popular, en tanto movimiento internacionalista, se opone al nacionalsocialismo donde las ideas de raza y nación constituyen una dualidad depredadora de las otras razas y naciones:

No nacional (No racista) / Nacional (Racista)

De modo que siguiendo la mecánica de la semántica estructural descubrimos que el significado de esta imagen está compuesto por la combinación de los significados de cada término según una relación semántica. Pero, cada término, como hemos visto, tiene dos unidades de significado interrelacionadas: Hitler (Popular, Nacional), Frente Popular (Popular, Internacional). Así, para Greimas, la lógica combinatoria de las identidades y las diferencias de significados es la que produce el significado último: un

¹³⁶ Véase Greimas, A.J.: *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1973.

significado producto de una segmentación donde “I” simboliza la identidad y “D” la diferencia. Su montaje sería el siguiente:

I-----D

Ciertamente un texto fílmico, en tanto texto artístico, es una combinación de significados. Sin embargo, hay que ir más allá de este significado para construir su sentido, pues el significado que compone un mensaje –en este caso una imagen- no da lugar, dentro de las coordenadas del estructuralismo, a contradicciones ni lecturas múltiples. Su orden tiene un carácter objetivo y científico.

Sin embargo, los textos fílmicos tienen la virtud de comunicar mal y de no entregar a nuestro ojo un significado determinado y unívoco. Para los estructuralistas como Greimas la composición de significados tiene un carácter impermeable al sujeto, lo que desencadena la expulsión de la experiencia singular de su órbita. La experiencia del sujeto, lo que le hace retornar a un texto e interrogarlo, es la piedra angular de la Teoría del Texto de González Requena. Retornamos, según su propuesta, a lo asignificante e indecible del texto, a aquello que no sabemos pero que saboreamos: la experiencia de un sujeto cristalizada en la material textual. En este sentido, el texto artístico es un espacio de experiencia: una experiencia sostenida por un sujeto-lector que se interesa por el texto de un sujeto-escritor. En este sentido, la relación entre el emisor-codificador y el receptor-descodificador es sustituida por la relación entre el sujeto-escritor y el sujeto-lector.

Allí donde retornamos, a eso indecible escrito en el texto y que atraviesa nuestra experiencia, González Requena¹³⁷ lo llama punto de ignición: lo que quema. Y eso que quema y que duele apunta a una verdad: lo Real. En este caso lo Real es algo que está ardiendo: Europa en llamas, la Guerra, la Muerte: Thanatos-Popular:

¹³⁷ Véase González Requena, J. (Coor.): *El análisis cinematográfico*, Complutense, Madrid, 1993.

Hitler / Thanatos-Popular / Frente Popular

↓

↓

↓

Sujeto

De este modo, en la Teoría del Texto no hay una estructura donde los significados se relacionan bi-unívocamente, sino una estructuración en tanto que proceso de lectura que tiene como núcleo movilizador al punto de ignición, es decir, la experiencia de lo que quema que se ha lanzado hacia el espectador desde la luz ardiente, una luz que quema: desde el proyector. Así, desde las coordenadas de la Teoría del Texto de González Requena, la relación entre identidades y diferencias se da justo en el punto de ignición, en aquello indecible que quema, de modo que ambas –identidades y diferencias- se encuentran fundidas por el fuego de Thanatos-Popular. Su montaje sería así:

ID

Un primer reajuste de la Semántica Estructural y de la Teoría del Texto nos lleva a las siguientes conclusiones. Es verdad que ciertas corrientes de la semiótica se han empeñado en buscar la estructura de significados que componen un texto sin preocuparse por su sentido; pero no es menos cierto que la Teoría del Texto se ha preocupado, en repetidas ocasiones, por el sentido “único”. Nosotros, siguiendo a Deleuze, vamos a ver como opera el sentido en los textos de Godard haciendo hincapié en la potencia de la paradoja como lugar de condensación de varios sentidos que tiran en direcciones opuestas. Pero antes apuntemos que cuando Requena analiza *Casablanca* distingue tres usos de la palabra sentido: “Conviene por eso escuchar la polisemia de la palabra *sentido*, los tres registros simultáneos de su uso: el de *lo que tiene sentido*, el de *lo que apunta en cierta dirección*, y también el de *lo que se siente*. El primero alude a la significación, el segundo al trayecto, el tercero a la emoción”¹³⁸. Sin embargo, Requena parece que se decanta en su análisis, únicamente, por el tercer uso. Nosotros, desde otra perspectiva, vamos a ver el funcionamiento de los tres usos y a introducir en ellos el

¹³⁸ González Requena, J.: “Casablanca. La cifra de Edipo”, Trama & fondo nº 7, 1999.

movimiento múltiple de la paradoja: la significación, el trayecto y la emoción desencadenarán, en este caso, una especie de delirio múltiple.

Las paradojas, no hay duda, nos ayudan a pensar de manera crítica el sentido. Cuando en nuestra vida cotidiana decimos que algo tiene sentido lo que estamos afirmando es que un algo encaja con algo: que lo que se dice (la expresión) se adecua a aquello de lo que se dice (la designación). Sin embargo, hay veces que se expresan cosas que no encajan, que no desarrollan su sentido de manera regular, que nos sorprenden y nos hacen retornar a una imagen. ¿Cuál es el sentido de esta imagen? ¿Cómo encajan la expresión y la designación en esta imagen partida en dos? ¿Qué hay de indecible, que es lo que nos roza de este texto? Una primera mirada nos sumerge en un máximo de incompreensión ante esas imágenes contradictorias que conviven en un mismo espacio. Sin embargo, profundizando un poco más descubrimos la intención de Godard que no es otra que la de buscar el sentido entre dos imágenes opuestas. Un sentido que no es único, un sentido disyuntivo y huidizo que hace saltar los límites de la representación para abrir un espacio en devenir: el espacio del pensamiento. Un espacio para experimentar y para pensar un *entre-dos*. Es decir: un inter-sentido situado en el intervalo entre dos sentidos que deambulan en direcciones –trayectos– opuestos. Esta bifurcación de trayectos de sentido va a multiplicar las caras de su significación y la posibilidad de lecturas por parte del espectador. Lo que se siente es, por tanto, irreductible a una forma cerrada.

En este sentido, para mostrar “*lo popular*”, Godard realiza esta suma: *Hitler + Frente Popular*. El entre-dos de esta imagen genera, así, dos sentidos contradictorios. El sentido del Frente Popular va en dirección opuesta al sentido del nazismo: sabemos que el sentido de esa coalición política era frenar el fascismo y el nazismo emergente en los años treinta. El entre-dos del sentido será, por tanto, el lugar del pensamiento como lugar del devenir, como lugar de una síntesis disyuntiva de componentes heterogéneos.

¿Cuáles son las implicaciones de este sentido paradójico? Esta paradoja del sentido deslegitima toda la articulación significante, es decir, toda combinatoria estructural. Estaríamos, en este sentido, más cerca de la Teoría del Texto y de su influjo barthesiano: no se trata de buscar una estructura sino de observar una estructuración. Sin embargo, esta estructuración siempre está anclada a un sujeto de la experiencia algo que

Deleuze anula en su teoría paradójica del sentido, en tanto que el sentido es el lugar del devenir que disuelve la identidad. Nuestra teoría sería, más bien, una Teoría de los Inter-textos y de los Inter-seres. El anclaje del sujeto se difumina a favor de un sujeto que se va construyendo por medio de sus prácticas, sus movimientos, sus gestos: un sujeto práctico. Y, del mismo modo, el anclaje del texto a un sentido se bloquea gracias a la acción divergente de la paradoja.

Por ello, este sujeto práctico no está determinado es un inter-ser que no sigue el buen sentido o el sentido único: es un aliado de la paradoja, del inter-sentido. La paradoja no da tregua, no permite que el sentido se asiente, se fije, se determine. No hay, por tanto, un sujeto frente a un objeto: el sujeto y el objeto están en movimiento y no dejan de disolverse el uno en el otro. La paradoja no niega los sentidos contradictorios, sino que afirma los dos sentidos a la vez como muestra Deleuze en la cita que encabeza este epígrafe. Tal es la potencia del devenir: y tal es oposición al buen sentido. El buen sentido es bueno porque es único: *Unum-Bonum-Verum*. Su bondad radica en su univocidad, en su perfil determinado. El buen sentido es puro, no soporta la mezcla ni el devenir. El buen sentido remite la diversidad a la forma de lo mismo y tiene una dirección que va de lo más diferenciado a lo menos diferenciado: “La paradoja es lo que destruye al buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye al sentido común como asignación de identidades fijas”¹³⁹.

Así, en la teoría paradójica del sentido de Deleuze la relación-montaje entre las identidades y las diferencias es inviable. Sólo hay diferencia paradójica, devenir-Popular:

D

Sin embargo, las implicaciones éticas de esta teoría del sentido pueden ser catastróficas ya que puede parecer que todo vale, que con tal de que el devenir sea afirmado da igual componer una imagen de Hitler con una del Frente Popular. Esta composición de imágenes que, decimos, puede desencadenar un dilema ético, nos abre un espacio de pensamiento para pensar –y sentir-, precisamente, el criterio de

¹³⁹ LS, pág. 10.

composición y descomposición que se establece entre las distintas fuerzas. Si nuestra fuerza se compone con otra fuerza, como aseguraba Spinoza, el conjunto que conformamos será mas potente, mientras que si la otra fuerza nos descompone, por ejemplo la fuerza de un veneno sobre la fuerza de nuestro cuerpo, entonces perderemos potencia de acción. De igual modo, no todas las imágenes pueden componerse. Algunas, justamente, destruyen a las otras fuerzas y las descomponen con su influjo totalitario.

Pero la imagen que estamos pensando, no lo olvidemos, es un corte móvil. Si continuamos con su movimiento descubrimos la imposibilidad de ambas imágenes – de Hitler y del Frente Popular-. En un principio parece que estas imágenes son composibles, parece que, aunque el sentido de cada una tiré en direcciones opuestas, la diferencial paradójica los liga:



Pero, si continuamos el plano, descubrimos como una imagen se impone a la otra. La reduce, la destruye, la anula y termina por imponer su sentido. De algún modo, Godard recorta lo que le interesa de la imagen opuesta. Un brazo en alto de un militante del Frente Popular, semejante al saludo nazi, se encuentra con la imagen de Hitler:



Pero el devenir se afirma nuevamente en la superposición siguiente:



Lo que se afirma, por tanto, no es que el nazismo, el Frente Popular o la revolución rusa sean lo mismo. Lo que se afirma es el devenir de lo popular, la diferencia entre la expresión (lo que se dice) y la designación (el sentido de lo que se dice)¹⁴⁰:

Expresión: Lo Popular → → → → Designación: Nacionalsocialismo

DEVENIR

Internacionalismo

Revolución proletaria

Lo que se afirma, más que un sentido, sería un inter-sentido: el intervalo dinámico de una pluralidad de sentidos entrecortados.

¹⁴⁰ Sobre el concepto de frontera que se instala entre la expresión y la designación véase LS, pág. 45: “Ya que el sentido nunca esta solamente en uno de los dos términos de una dualidad que opone las cosas y las proposiciones, los sustantivos y los verbos, las designaciones y las expresiones, ya que es también la frontera de la diferencia entre los dos, ya que dispone de una impenetrabilidad que le es propia y en la que se refleja, debe desarrollarse en sí mismo en una serie de paradojas, esta vez interiores”.

3.4.2. MONTAJE DE LA PARADOJA (II): DANZA DE LAS LETRAS

La *Lógica del sentido* de Deleuze ausculta la obra de Lewis Carroll para observar y describir el funcionamiento de las paradojas. Estas se componen de dos sentidos que se bifurcan infinitamente y no cesan de fluctuar. Un caso especial de paradojas son las palabras-valija o palabras-maleta, que están fundadas en la síntesis disyuntiva de dos nombres. *Snark*, por ejemplo, es una palabra-valija inventada por Lewis Carroll que designa un animal fantástico compuesto por la síntesis de *Shark* (tiburón) + *Snake* (serpiente). El sentido de esta palabra se bifurca en dos series disyuntivas y heterogéneas: la serie de *Shark* y la serie de *Snake*. Así, es imposible el sentido unívoco, esto es, el sentido que gira en torno a un sólo centro. Godard también hace uso de este truco en *Alphaville*. En este film descubrimos la utilización de una síntesis disyuntiva: el protagonista es un corresponsal del periódico Fígaro-Pravda, nombre que supone la síntesis del periódico francés y de la publicación oficial del partido comunista en Rusia.

Sin embargo, esta palabra-valija no está sometida a la transformación léxica que imprime Lewis Carroll, pues todavía se conserva la pureza de las dos palabras. El único elemento que las pone en comunicación y opera la síntesis es el signo del guión: “-”. Por ello, este ejemplo aun no resulta adecuado. Aun no es una verdadera palabra-valija.

Unos años mas tarde, en su film *Numero deux*, Godard hace uso de una serie de intertítulos móviles que resultan mas cercanos a las estrategias creativas de Carroll. Estos intertítulos desarrollan una línea de mutación que va de un término (de salida) a otro (de llegada):



(i) Salida



(ii) Llegada

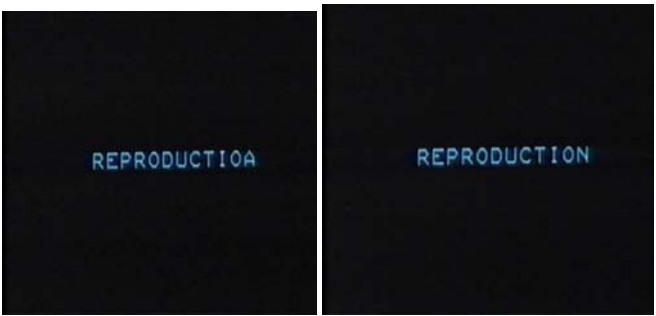
Pero lo que le interesa a Godard no es el sentido de cada uno de los términos (“salida” y “llegada”), sino la danza de letras que transforma el sentido de un término en el otro. Esto es: el devenir, los estadios intermedios, el inter-sentido:



De algún modo, estos estadios intermedios constituyen el devenir de una posible palabra-valija. La sustancia semántica de la palabra “Salida” se colapsa y comienza a alterarse y a diferir de sí misma por la atracción de la palabra “Llegada” y, en este viaje, descubrimos que las palabras no son puras, sino tendencias heterogéneas (Bergson), núcleos de creación que siempre están entremedias.

Comprendemos ahora que, en el desarrollo del inter-sentido, no importa la salida ni la llegada, el principio o el fin. Lo que realmente importa es el diferir del sentido, el deambular fuera de las palabras, más allá de su anatomía léxica y de su presupuesta concepción pura y original.

De hecho, en el siguiente intertítulo móvil descubrimos una nueva danza de letras entre dos términos que hacen referencia a la distinción entre el original y la copia, en una alusión a las tesis sobre la reproductibilidad técnica del arte de Benjamin:



Para Benjamin el problema de la reproducción en el arte supone una pérdida de la autenticidad de lo irrepetible, de aquella presencia singular que se manifiesta a los ojos del espectador y que define con el nombre de aura¹⁴¹. Al multiplicar una obra esa presencia irrepetible entregada al espectador aquí y ahora (Aura) deviene presencia masiva en la reproducción. De algún modo, Benjamin reclama conservar la pureza y la esencia de la obra de arte de las reproducciones que simulan lo auténtico. Sin embargo, en la línea de mutación que va de la palabra “aura” a la palabra “reproducción” se da otro tipo de autenticidad. Una autenticidad creativa, una pureza en fuga que desterritorializa el aura de unidad léxica para sacar de ella una novedad. Esta desterritorialización del sentido de la palabra “aura” hacia el sentido de la palabra “reproducción” toma la forma de un inter-sentido. Así se pierde el aura y sólo hay devenir y reenvío entre sentidos donde es imposible que se fije un sentido único. Pero esta autenticidad creativa está ligada a aquel presupuesto de Benjamin en el que describía como el cine no era una vacía herramienta, sino un artefacto que sintetizaba arte y ciencia: “El cine (...) tiende a favorecer —y de ahí su capital importancia— la interpenetración recíproca de ciencia y arte. (...) Una de las funciones revolucionarias del cine consistirá en hacer que se reconozca que la utilización científica de la fotografía y su utilización artística son idénticas. Antes iban generalmente cada una por su lado”¹⁴².

La transformación de la palabra “aura” en la palabra “reproducción” supone una superposición permutativa. A medida que desaparece una letra de la palabra de “salida” (Aura) emerge una letra de la palabra de “llegada” (Reproducción): una especie de martillazo sobre un significante con otro significante que hace que emerjan palabras desconocidas. De modo que los términos se confunden con la aparición del inter-sentido que se sitúa en el interior de dichos términos para movilizar y transformar los significantes.

¹⁴¹ Benjamin, W.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Taurus, Madrid, 1973: “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración (...) El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad (...) Resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta”.

¹⁴² Benjamín, W.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pág.

En definitiva, el inter-sentido es la danza dionisiaca y antirepresentativa que disuelve los sentidos en función de un estallido dinámico, de una línea de fuga entre-dos.

3.4.3. MONTAJE DE LA PARADOJA (III): SEIS FILTRACIONES. TRANS-SEMÁNTICA

El inter-sentido, en tanto que tendencia, conforma un cambio de cualidad entre sentidos, y nos lleva mas allá de la búsqueda de significados puros combinados en una estructura (Greimas) y mas allá del sentido experimentado por un sujeto (González Requena). Habría que tratar de crear una nueva semántica que tuviese como objeto este diferir de los semas, una semántica que difiera tanto como su objeto. En suma, una trans-semántica.

Si la unidad mínima de la semántica era el sema¹⁴³, es decir, el rasgo distintivo que entra en relación con otro para componer una articulación sémica o un eje semántico; la unidad mínima de la trans-semántica será el inter-sentido que emerge entre dos sentidos. Los semas se organizan según una lógica binaria donde cada sema tiene un lugar determinado y se relaciona con otro según una relación determinado. Hay, por tanto, un orden arbóreo y una jerarquía compositiva. El inter-sentido es, por el contrario, un grumo de creación, un lugar de producción siempre en tránsito, sin definición ni determinación fija.

¿Cómo trazar, por tanto, las coordenadas de una práctica semántica al margen de las codificaciones de la semántica estructural? Si nuestro propósito es determinar una semántica *in progress* o trans-semántica es preciso poner en movimiento la distribución greimasiana de los términos-objeto y para romper con la especialización de los significados. Para ello, dibujaremos una serie de movimientos o filtraciones en el interior de la semántica estructural que nos orienten en la construcción de una posible teoría del sentido postestructuralista. Algo parecido a lo que hace Bacon en sus retratos: deformar y distorsionar la estructura del rostro.

¹⁴³ Véase Greimas, A.: *Semántica estructural*.

Primer movimiento: filtración de lo heterogéneo en lo homogéneo. Cada lexema, según los estructuralistas, supone la jerarquización de un conjunto de semas donde cada cual tiene su lugar. La teoría del sentido de Deleuze nos da algunas claves para desterritorializar esta estructura, para someterla al dinamismo del devenir. No se trata de buscar los elementos últimos constitutivos de significación ni de cómo estos se combinan para producir un significado, sino de poner en movimiento estas unidades mínimas de significación que, en el caso de Deleuze, no son constantes con su propiedad, su territorio y su esfera semántica definida, sino que son variables diferenciales y movedizas. Así, los términos-objeto desaparecen por el movimiento del devenir que introduce una diferencial entre semas, esto es, un dinamismo entre semas que nosotros designamos con el nombre de inter-semas. Estos no constituyen una trama o red multirelacional. Su carácter móvil supone la ruina del espacio homogéneo y jerárquico de la semántica estructural imponiendo un espacio heterogéneo donde las relaciones intersemánticas difieren continuamente y no se fijan jamás. De este modo, los lexemas, en tanto que configurados con la materia semántica, están también en movimiento y se definen por el conjunto de inter-semas en devenir, es decir, se determinan en la indeterminación intersemántica.

Segundo movimiento: filtración del tiempo en el espacio. Esta determinación en lo indeterminado imposibilita el cierre de los significados y establece una apertura a futuras metamorfosis. De algún modo, nuestra estrategia temporaliza la especialización semántica de Greimas. La introducción del tiempo en el interior de los semas produce un cambio de cualidad de los mismos ya que la duración es lo que difiere y, por tanto, nunca está en uno de los semas sino entre ellos. Este intervalo semántico es la duración como cambio cualitativo inter-semático que rompe el espacio homogéneo y abre el sentido determinado de cada sema, su propiedad privada significativa. La duración es lo que cambia, la heterogeneidad dúctil que moldea las posiciones en el espacio a través del tiempo como alteración. Si la semántica estructural distribuye los semas en el espacio y los asigna una posición, la trans-semántica se propone distribuir los inter-semas como diferenciales superpuestas en el tiempo. La diferencia entre ambas distribuciones es que una es fija y la otra móvil: una distribuye los semas como posición en el espacio, y la otra distribuye inter-semas como superposiciones dinámicas que cambian indefinidamente de cualidad en la duración.

Tercer movimiento: filtración de la desestratificación en la articulación sémica.

La articulación sémica es el elemento diferencial que pone en relación dos lexemas. Este elemento diferencial, sin embargo, no difiere, sino que regula las posiciones según la articulación binaria de dos semas:

Feminidad vs Masculinidad
S vs no S

Estos semas, en tanto que unidades mínimas de significado, constituyen la significación de los lexemas:

Hombre vs mujer

Así, los semas son las propiedades significativas inmanentes que componen el significado de la manifestación lexemática. De modo que la articulación de los semas produce el significado de los lexemas. La trans-semántica, sin embargo, desarticula y desestratifica: rompe los ejes semánticos para introducir líneas de fuga inter-sémicas que desvirtúan las constantes de significado a favor de una variabilidad significativa diferencial.

Cuarto movimiento. Filtración de la transtopía en la isotopía. La introducción de la variabilidad semántica hace mutar el espacio isotópico. Si la isotopía es una constante discursiva; la transtopía es un núcleo variable, que impugna toda asignación identitaria en función de un movimiento diferencial, que disuelve los límites de la forma de la representación A=A en favor de la forma de la diferencia A= Otro. La transtopía es un no-lugar o un lugar cualquiera abierto a la interacción, a la alianza, al encuentro con cualquier otra transtopía en un espacio heterogéneo que imposibilita el aislamiento o la determinación de isotopías. Es justamente el lugar del devenir en tanto que abolición que cualquier sentido único y de cualquier identidad que pretenda establecerse.

Quinto movimiento: filtración de lo múltiple en lo uno. Para terminar con el carácter unívoco que impone el estructuralismo al distribuir en posiciones determinadas los semas, hay que aliarse a la multiplicidad como posición indiferenciada o lugar cualquiera. Este lugar indeterminado no demarca los contornos de una esencia del

significado, sino el devenir magmático y fluido de un significado abierto. En cierto sentido, la precisión que introducen los semas a la hora de definir los lexemas se convierte en ambigüedad cuando los sustituimos por los inter-semas, que son multiplicidades polívocas. Estas multiplicidades someten a la estructura a modulaciones y alteraciones que transforman, modifican y alteran las posiciones unívocas de los semas.

Sexto movimiento: filtración de la estructuración en la estructura. Si la estructura es la relación identitaria y diferencial de los lexemas y los semas en el espacio, la estructuración es la relación diferencial inter-sémica que dinamiza esa estructura en la duración. Los sentidos no están determinados según un orden arbóreo y genético de los semas, sino según despliegues rizomáticos que producen transformaciones en cada encuentro entre las unidades mínimas inter-semáticas. Así, no hay una asociación jerárquica entre semas o una formación de relaciones biunívocas, sino una ligazón libre entre inter-semas, una transformación de la formación. Esta transformación hace que los inter-semas estén abiertos los unos a los otros y, en consecuencia, otorga un elemento de permeabilidad a las unidades mínimas de sentido y las convierte en cortes móviles.

Estos seis movimientos van a estar presentes en nuestro trabajo productivo ya que entre Deleuze y Godard no se trata de buscar una estructura homogénea, sino movimientos al margen de las constantes; no un significado último, sino una alteración; no una articulación, sino una desestratificación; no una constante discursiva, sino un núcleo variable; no una unidad esencial, sino una multiplicidad; no una estructura, sino una estructuración.

3.5. LA FÓRMULA VISUAL

Estas tres formas de montar el *entre* nos aportarán algunas directrices claves para el desarrollo de nuestro trabajo, un trabajo de la experiencia y de la experimentación, un trabajo sobre los textos de Deleuze y Godard: textos abiertos e indeterminados que potencian una vivencia permeable para el espectador, una vivencia para su ojo polivalente e indeterminado. De modo que tanto el texto como el ojo son espacios no sólo de experiencia, sino también de experimentación.

Este carácter experimental es el que hemos tratado de desplegar en la ontología, la estética y la semántica al determinar en lo indeterminado la unidad mínima de cada uno de los dominios: el inter-ser, la inter-forma y el inter-sentido. Estas variables introducirán el movimiento en cada uno de los dominios. Es decir, no solo el objeto de cada dominio estará en movimiento, sino también el propio dominio. Así, la experimentación dará a luz tres nuevos dominios que definimos con los nombres de trans-ontología, trans-estética, trans-semántica y que tendrán como objeto de estudio los diferentes entres: la diferencia difiriente o inter-ser (la diferencia entre diferencias) como unidad mínima ontológica, la figura o entre-dos de las formas como la unidad mínima estética y el inter-sentido como unidad mínima de la semántica. Si la ontología es el estudio del Ser y los entes, la trans-ontología será el estudio de los inter-seres; si la estética es el estudio de las formas, la trans-estética estudio los devenires entre las formas; si la semántica es el estudio de los significados, la trans-semántica estudiará los inter-sentidos.

Para concluir, decir que este montaje de los *entres* ha sido una práctica sobre las prácticas: una ecuación práctica sobre los intervalos de la ontología, la estética y la semántica en tanto que prácticas.

Si la ontología tradicional concibe la forma de la representación como autoconciencia o identidad:

Sujeto → → → → → sujeto
Representación (A=A)

La trans-ontología es la práctica diferencial entre sujetos. El sujeto sólo puede constituirse en la práctica: nada de teoría de los que es, sino teoría de los que hacemos.

Sujeto-----Sujeto
Diferencia (inter-ser) (A=-A)

Si la estética estudia el arte en tanto que formas de la representación de los objetos:

Imagen→→→→→ objeto
Forma

La trans-estética es la práctica inter-formal que supone la disolución de esta representación:

Formas-----forma
Figura (inter-forma) (A=-A)

Si la semántica estudia la relación entre las expresiones y las designaciones, entre significantes y significados:

Expresión→→→→Designación
Sentido

La trans-semántica es la praxis entre sentidos que niega toma forma representativa y hace emerger el inter-sentido:

Sentido-----Sentido
Paradoja (inter-sema) (A=-A)

Por un lado, estas tres prácticas tienen una función desestraficadora que Deleuze resume, del modo siguiente, en *Mil Mesetas*:

Consideremos tres grandes estratos:...el organismo, la significancia y la subjetivación.....Serás organizado, serás un organismo, articularas tu cuerpo –de lo

contrario serás un depravado-. Serás significante y significado, intérprete e interpretado –de lo contrario, serás un desviado-. Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado –de lo contrario, serás sólo un vagabundo-¹⁴⁴.

Por otro lado, estas tres prácticas del *entre* no van a ser las únicas. Hay intervalos a diferentes niveles y estratos. Así lo ve Ishaghpour: “en el cine de Godard, quien, a la manera de muchos artistas modernos trabaja en “el entre-dos” y en el intersticio, en el intervalo no sólo entre las imágenes, sino también entre el arte y la vida”,¹⁴⁵.

¹⁴⁴ MP, págs. 164-165.

¹⁴⁵ Ishaghpour, Y.: “J.-L.G., cineasta de la vida moderna. Lo poético en lo histórico” [En Yoel, G. (comp.): *Pensar el cine 2*, Manantial, Buenos Aires, 2004, p. 290]

4. ESQUIZO-ESCRITURA

No os paséis con la Ley dímelo en la
calle / Le dijo que sé yo a ciudadano
quién¹⁴⁶.
JOAQUÍN SABINA

La forma del nombre —lugar de
reclusión— se come el cuerpo y lo
mantiene en pie¹⁴⁷.
DERRIDA

Sabemos que para Deleuze y Guattari lo
humano resulta del flujo del deseo,
llevando a una multiplicación de sí
mismo, e incluso a una relación
delirante con los otros, con el lenguaje,
con las imágenes y con las cosas. Sólo
este tipo de deriva al borde del delirio
pueda articular algo original, una
enunciación colectiva: es ahí donde
yace todo el interés y toda la pasión del
dispositivo artístico¹⁴⁸.
BRIAN HOLMES

¹⁴⁶ Versos de la canción “Vámonos pa’l sur”:
Sabina, J.: “Dímelo en la calle”, BMG-Ariola,
Madrid, 2002

¹⁴⁷ Derrida, J.: *Clamor*, pendiente de
publicación en Pretextos, Valencia.

¹⁴⁸ Holmes, B.: “El dispositivo artístico, o la
articulación de enunciaciones colectivas”. [En
<http://www.brumaria.net/textos/Brumaria7/12brianholmes.htm>]

4.1. UN BREVE APUNTE SOBRE LOS PROCESOS DE ENUNCIACIÓN COLECTIVA.

4.1.1. LA VOZ DEL OTRO EN LA MÍA

El Yo no es más que una eventualidad, algo que se solidifica (o no), como afirma Deleuze, en los alrededores de las máquinas. Sería una especie de residuo o excedente que emerge de las máquinas. Las máquinas no hacen otra cosa que cortar y emitir flujos: la máquina-cámara, por ejemplo, corta el flujo de la realidad en el acto de filmación. Sin embargo, ese corte de flujo no se detiene jamás pues en el acto de proyección emite nuevamente ese flujo pero transformado. Luego, la máquina-ojo del espectador corta ese para volverlo a emitir en forma de recuerdo (cuando a través rememoración vuelva sobre el film) o por medio de la palabra (cuando le cuente o relate a alguien su experiencia de lo visto y oído). Y este flujo no deja de multiplicarse en cada mutación. Pero lo que nos interesa en este punto es mostrar, por un lado, como en cada corte de flujo hay una máquina que sería una especie de yo larvario, latente, escondido y, por otro, como cada sujeto no es más que la suma de sus máquinas, tanto las que habitan en el interior como las que se abren al exterior. Máquinas entre máquinas, máquina sobre máquinas, máquinas que pliegan y son plegadas: máquinas que construyen y fundan nuestra voz. Somos una combinación de rumores, yoes diminutos, alientos moleculares, toda una maquinación. Nuestro Yo (con mayúsculas) es una ficción que tiene como causa la obsesión por la identidad, la semejanza y la unicidad que ha jalonado la historia del pensamiento occidental. Hay que buscar los pequeños yoes en las junturas de los cortes y las emisiones de flujo, en las máquinas. Hay que buscar las “intensidades nomádicas”¹⁴⁹ anteriores al coágulo-sujeto.

A Deleuze y Godard les gusta arrojar luz sobre sus máquinas moleculares, sobre las diferencias difirientes que les sostienen y les construyen. En sus respectivas huidas

¹⁴⁹ Véase Pardo, J. L.: Deleuze: violentar el pensamiento, pág. 52: “La identidad del yo queda destruida, el individuo es un bloque móvil de eternidad, un concentrado de espacio-tiempo viajando a través del tiempo de la individuación eterna (...) ya no hay mónadas sino nómadas, intensidades nomádicas en un campo de individuación intensivo sin orientación espacial ni temporal: el tiempo y el espacio pierden sus coordenadas, sus puntos cardinales”. Véase también Pardo, J. L.: *La teoría de la individualización intensiva en el proyecto de una semiótica translingüística*, Tesis inédita, UCM, 1985, pág. 40: “Habría que distinguir dos clases de filosofías: aquellas que nos pierden y aquellas que nos recobran. La de Gilles Deleuze pertenece, sin duda, al primer tipo. Porque en lugar de reconstruir sujetos, individuos o grupos, los atraviesa y los deshace”.

de la llamada “función del autor”, encuentran puntos de condensación comunes que es preciso iluminar y que, sin duda, están ligados a las reflexiones de Barthes y Foucault¹⁵⁰.

En Godard, estas máquinas moleculares se ejemplifican con claridad en la puesta en escena de su producción fílmica. Sobre *El desprecio*, por ejemplo, dice que es una película de Antonioni rodada por Hawks o Hitchcock. Es decir, para poder escribir con imágenes y sonidos, Godard ha recortado problemas, resonancias y estilemas de otras constelaciones creativas para reorganizarlas, distribuirlas y repartirlas de otro modo: algo así como la conexión de un tema, materia o argumento de la máquina Godard-Antonioni (del Antonioni que habita en Godard) con una función de la máquina Godard-Hawks o la máquina Godard-Hitchcock. Estas máquinas moleculares, estos yoes presubjetivos que asimila de la historia del cine son los que le llevan a afirmar: “Yo, soy una imagen... soy parte de vosotros... soy otro vosotros, soy otro yo-mismo”¹⁵¹

Además, en *Introducción a una verdadera historia del cine*, Godard hace balance de las películas (de los otros) que le han influido en el momento de gestación de (cada una de) sus películas. El propósito de estas conferencias reunidas (conferencias que dio en Montreal sustituyendo a Henri Langlois) es relacionar algunas películas de la historia del cine con películas rodadas por él mismo. El objetivo de esta estrategia es ver de qué modo estas configuraciones textuales le dejaron una huella: una marca múltiple gestionada por esos textos audiovisuales que le influyeron y que, de manera literal, le atravesaron: inscripciones en el cuerpo y la memoria, rumores anteriores a su proceso de enunciación, dialectos secretos pululando en el inconsciente y anteriores al resorte de la

¹⁵⁰ Sobre la crítica a la función autor en Barthes y Foucault y su relación con Godard véase McCabe, C.: *Godard*, pág. 253: “Barthes argumentaba que el concepto de autor oscurecía los códigos y los lenguajes que el escritor utiliza pero no crea. Foucault insistía en que referirse a un autor como si no cambiara, oscurecía las prácticas que definían la noción cambiante de autor”. Véase también Agamben G.: *Profanaciones*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005: “[...] la función-autor aparece como un proceso de subjetivación a través del cual un individuo es identificado y constituido como autor de un determinado corpus de textos. De allí que, de este modo, toda indagación sobre el sujeto en cuanto individuo parece tener que dejar lugar al régimen que define en qué condiciones y bajo cuáles formas el sujeto puede aparecer en el orden del discurso. En este orden de cosas, según el diagnóstico que Foucault no cesa de repetir, “la huella del escritor está sólo en la singularidad de su ausencia; a él le corresponde el papel del muerto en el juego de la escritura”. El autor no está muerto, pero ponerse como autor significa ocupar el puesto de un muerto. Existe un sujeto-autor, y sin embargo él se afirma sólo a través de las huellas de su ausencia. ¿Pero de qué modo una ausencia puede ser singular? ¿Y qué significa, para un individuo, ocupar el lugar de un muerto, asentar las propias huellas en un lugar vacío?”

¹⁵¹ Declaraciones de Godard en Avignon (julio 1980), recogidas como “Propos rompus” [En Godard, J.-L.: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1*, pág. 471]

creación que, en definitiva, le lleva a plantearse una pregunta capital y determinante: ¿en qué sentido es una historia verdadera esta peculiar historia del cine?. La respuesta que se da Godard a sí mismo es la siguiente: es verdadera porque se configura con imágenes y sonidos y no con textos, sí, pero además es verdadera porque es la que resuena en su cuerpo, la que él ha vivido y experimentado. En una palabra, es verdadera porque se construye con los propios hechos, con todas las películas que le atravesaron - en una suerte de conexión transversal- cada vez que se embarcaba en la aventura de dar a luz sus propios films.

Así y sólo así se puede ver el lugar que ocupa Godard en esta historia: lugar heterogéneo, lugar en continua mutación y experimentación, lugar que va a definirse según un doble movimiento entre la impresión y la expresión. Sin duda Godard no deja de imprimirse y de conquistar su propia impresión para luego poder expresarse, aunque sea de manera deficiente e incompleta: “Yo me expreso mal, pero no he perdido la voluntad de expresarme, de transformar mi manera de expresarme para expresarme cada vez mejor”¹⁵². De modo que su rehacer creativo supone la conquista de la impresión de sus films favoritos para trasformarlos-exteriorizarlos mediante una copia divergente, un robo o una descontextualización cinematográfica. Se trata, en todo caso, de robar para crear, para decir y hacer ver, aunque sea de manera precaria, fugaz e inestable. “Mal dicho, mal visto” es una fórmula que repite el personaje interpretado por Godard en *Prenom: Carmen* y que, perfectamente, podría ser aplicada a su particular modo de pensar y de crear, a su pasión por expresarse aunque sea de manera imprecisa e inconstante.

Ahora bien, estos robos y descontextualizaciones son una suerte de operación transversal pragmática o *performance* sobre la historia de las imágenes. La historia que pretende contar-montar Godard es una historia (con minúsculas) que hace y rehace la Historia (la Mayúscula, la Imperial), que la pone en práctica y la desterritorializa. Una historia que se podría describir como historia en devenir y que se reterritorializa (y de algún modo retorna) en sus propios films. Una historia, a fin de cuentas, que se apropia de las constantes estilísticas de cada autor-productor de discursos cinematográficos que le ha dejado marca –de las constantes, por ejemplo, de los discursos de Vertov,

¹⁵² Godard, J.-L.: *Introducción a una verdadera historia del cine*, pág. 44.

Eisenstein, Rossellini, Bergman, Hitchcock- para hacerlas resonar, las unas con las otras (y las otras Y las unas) a través de variaciones y modulaciones. En suma, podemos decir esas constantes en variación, estos recortes de imágenes y sonidos creados por otros autores, no son otra cosa que instancias singulares presubjetivas que Godard ha interiorizado-impreso para luego sacar a la luz mediante su propia expresión: mediante ese cuerpo (complejo, derivado y poliformo, lleno de recovecos donde duermen Rossellini o Vertov) que da soporte a la enunciación en tanto que pragmática de la Historia del Cine por un “acto individual de utilización”¹⁵³. Esta forma de ser otro, que tanto peso tiene en el cine de Godard y que pocos cineastas han sido capaces de experimentar, alcanza tal punto de apertura y tal nivel de desterritorialización que incluso llega al extremo de meterse en la misma piel de los cineastas que admira: hasta el punto de inventarse cuatro entrevistas¹⁵⁴ de algunos de sus cineastas favoritos, entre ellas, una a Renoir y otra a Rossellini. Asimismo, esta enunciación colectiva se edifica por medio de los procedimientos de la pragmática en tanto práctica de la territorialización-desterritorialización de las imágenes y los sonidos: desterritorialización, en el agenciamiento de las imágenes que actúan y hacen vibrar al cuerpo de Godard; y territorialización, en el agenciamiento de estas imágenes dentro de la enunciación colectiva de sus textos fílmicos. O, dicho de otro modo, desterritorialización a través de la impresión, la marca o la huella que dejan las imágenes de otros cineastas sobre su cuerpo, y reterritorialización de esas mismas imágenes en el proceso de expresión. Él mismo reconoce que “la historia de la copia y de la impresión es algo que me interesa [...] Empiezo a ver la diferencia entre “imprimir” y “expresarse” [...] hay una diferencia entre “expresión” que es sacar y luego “imprimir” que es meter; y hay una relación entre las dos cosas. Lo que permite comunicar es “re-sacar” algo que está “re-metido”¹⁵⁵.

Este maquinismo, estas máquinas re-sacadas que antes estaban re-metidas y que no dejan de cortar y emitir flujos de voces, suponen un yo con muchas caras, un yo donde la voz y las máquinas de los otros están encapsuladas en su propia voz y donde su

¹⁵³ Sin duda estamos parafraseando la definición de enunciación que da Benveniste. Véase Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II*, Siglo XXI, México, 1999, pág. 83: “La enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización”

¹⁵⁴ Véase Godard, J. L.: “Un cineasta es también un misionero”, Arts, n° 716, 1 de abril de 1959. [Jean Luc Godard por Jean Luc Godard, Barral, Barcelona, 1971, pág. 32-36]

¹⁵⁵ Godard, J.-L.: *Introducción a una verdadera historia del cine*, pág. 51.

melodía heterogénea, mestiza y plural resuena en la inmensidad del universo. Como dicen Deleuze-Guattari en *Mil Mesetas*:

[...] rumor de donde extraigo mi nombre propio, el conjunto de voces concordantes de donde saco mi voz. Siempre dependo de un agenciamiento de enunciación molecular [...] que reúne muchos regímenes de signos heterogéneos. Glosolalia. Escribir quizá sea sacar a la luz ese agenciamiento del inconsciente, seleccionar las voces susurrantes, convocar las tribus y los idiomas secretos de los que extraigo algo que llamo Yo¹⁵⁶.

En conclusión, podemos afirmar la imposibilidad de la identidad en un universo, común a Deleuze y Godard, donde cada ser se disuelve en relación con los otros, donde es imposible la identidad, el nombre propio, donde las mil voces susurrantes que habitan en nuestro interior se mezclan con las mil voces de los otros para componer una estructura polifónica en movimiento, una diferencia de diferencias que crece siempre entremedias, un *collage* de elementos discontinuos, de narraciones dispares, de lenguajes e imágenes yuxtapuestas que constituyen una enunciación múltiple, heteroglósica y estratificada. Una esquizoescritura.

4.1.2. ¡SED VARIOS!

Esta necesidad de acabar de una vez por todas con el autor es común a Deleuze y a Godard. Ambos han tenido la necesidad de colaborar con otros para crear una instancia colectiva de enunciación o esquizoescritura. Y no se trata de trabajar junto a otro, sino más bien, trabajar *entre-dos*, trabajar en la frontera que une a dos personas. Sin embargo, hay que añadir que ese *entre-dos* no comunica, únicamente, dos personas, sino también la compleja trama de personas que componen, que habitan y que pueblan a los diferentes sujetos. Hagamos, en este punto, una breve recapitulación de los trabajos compuestos entre-dos por Godard y Deleuze.

Godard, por su parte, ha llevado a la práctica esta forma de esquizoescritura en múltiples ocasiones. Primero, en películas colectivas como *RoGoPaG* (el propio nombre de la película es una palabra-valija que sintetiza las dos primeras letras de los

¹⁵⁶ MP, pág. 89.

directores Rossellini, Godard, Pasolini y la primera letra en el caso de Gregoreti), los *Cinétracts*¹⁵⁷ o *Lejos de Vietnam*¹⁵⁸ (con Varda, Marker, Resnais, Irving), pero sobre todo, las películas en colaboración con Gorin (con el que fundó el Grupo Dziga Vertov) y con Anne-Marie Miéville. Con Gorin, la colaboración se desarrolló en 8 films que dieron lugar a la fundación del Grupo Dziga Vertov: *One P.M* (1968) –película abandonada–, *British Sounds* (1969), *Pravda* (1969), *Vent d'Est* (1969), *Lotte in Italia* (1969), *Vladimir et Rosa* (1971), *Tout va bien* (1972) y *Letter to Jane* (1972). La particularidad de esta relación residía en que Godard quería dejar el cine comercial y Gorin quería empezar a hacer cine político, no sólo para repensar mayo del 68, sino también con la intención confesada de pensar el cine. Anne-Marie Miéville, su compañera desde aquellos días hasta hoy, ha participado como guionista y montadora en casi todas las películas desde 1974 en adelante y codirigido 9 obras: *Ici et Allieurs* (1974), *Comment ça va?* (1975), *6 fois 2* (1976), *France tour détour deux enfants* (1978), *Soft and Hard* (1985), *Le Rapport Darty* (1989), *L'Enfance de l'art* (1990), *Contre l'oubli* (1991) y *Liberté et patrie* (2002). El uso del video y la aparición de Miéville en la vida de Godard son casi simultáneos.

En Godard, por tanto, hay una búsqueda incesante del doble, del compañero, del compinche. Necesita a Gorin y a Miéville para crear pues “no se puede hacer nada mas que cuando se es dos”¹⁵⁹. Aunque, apuntemoslo, siempre es posible ser dos siendo uno sólo –todo depende de nuestros rumores interiores, de las voces que nos recorren y nos poseen¹⁶⁰. Además, Godard ha comentado en varias ocasiones su doble identidad franco-suiza. En sus conferencias en Montreal, que son la antesala de sus *Histoire(s) du cinéma*, afirma que es francés y suizo a la vez: “me gano la vida en francos franceses que luego cambio en francos suizos”¹⁶¹. Y justamente este puede ser uno de los

¹⁵⁷ Sobre el trabajo colectivo en los *Cinétracts* véase Raymond, H.: “La escansión del montaje en los cinétracts de 1968” [En Cortés, D. y Fernández-Savater, A. (Eds.): *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, págs. 167-180]

¹⁵⁸ Sobre la concepción colectiva de este film véase Véray, L.: “*Loin du Vietnam* (1967): una concepción creativa y colectiva del cine político” [En Cortés, D. y Fernández-Savater, A. (Eds.): *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, págs. 55-70]. Además, se puede encontrar un análisis pormenorizado en Marías, M.: “Lejos y cerca del Vietnam”, *Nuestro cine*, nº 74.

¹⁵⁹ Godard, J.-L.: *Introducción a una verdadera historia del cine*, pág. 58.

¹⁶⁰ Oubiña, D.: “Mal visto, mal dicho”, [En *Filmología. Ensayos con el cine*, Manantial, Buenos Aires, 2000, pág. 22]: “El nombre propio se reescribe siempre encima de los otros y la historia sirve para conocerse a sí mismo a través de los demás. Este hombre poseído, este hombre que oye voces, este hombre habitado por las palabras ajenas, este hombre e el gran intérprete. Godard –podría decirse– no es un director de cine, es una máquina de lectura”.

¹⁶¹ Godard, J.-L.: *Introducción a una verdadera historia del cine*, pág. 58

múltiples modos de ser dos y hacer la diferencia o *entre-dos*. Ya sea con Gorin, con Miéville o con su doble nacionalidad franco-suiza, Godard necesita pensar entre varios. Pero, ¿por qué pensar entre varios? Pensar entre varios sirve para lanzar un grito único: el grito de la razón (o de la causa¹⁶²) común. Pensar entre varios sirve para terminar de asesinar de una vez por todos al autor del que dependen todos los enunciados producidos: “tendríamos que haber sido varios y pensar juntos, como ocurre con los científicos (...) En el cine eso debería ser posible, era posible, porque el cine lo hacen varias personas que trabajan juntas (...) Era posible, y después llegó el concepto de autor y la soledad”¹⁶³. Pensar entre varios es, por tanto, la forma de potenciar el trabajo común, los encuentros y las intersecciones. Y no sólo eso: también son la salida a la hegemonía del autor como productor de discursos y enunciados individuales. En este sentido, podemos entender las afirmaciones de Godard sobre su forma de enunciación dual y la pretensión de abandonar su nombre propio para sustituirlo por el *entre-dos* Godard-Gorin: “He aquí lo que es nuevo de verdad: que ya no me llame Godard, sino Godard-Gorin. Era preciso, por supuesto, difundir esta novedad, empuñar una bandera, como todo el mundo, y agitarla”¹⁶⁴. Años después matizará esta fórmula en su colaboración con Miéville: “Cuando nos preguntan: ¿cómo trabajan juntos?, tendríamos que contestar: como dos cineastas que se entienden, y que hacen cosas separados o juntos (...) Los Straub, por ejemplo, trabajan en tándem, en la misma bicicleta, uno adelante y el otro atrás. Nosotros tenemos dos bicicletas”¹⁶⁵.

En suma, esta forma de pensar entre varios y de crear colectivamente fue una constante en y a partir de los acontecimientos de Mayo del 68,¹⁶⁶ lo que supone una transformación de la “política de los autores” en “política anónima” o -como ha

¹⁶² Frondon, J-M.: “Entrevista con Godard”, Le Monde, 3 diciembre 1996: “*El autor de cine sólo podía existir en una comunidad que compartía una causa común*”.

¹⁶³ Ishagpour, Y: “Arqueología del cine”, pág. 51. (Entrevista con Godard)

¹⁶⁴ Baby, I.: “Entrevista con el Grupo Dziga Vertov”, Le Monde, 27 de abril de 1972, págs 364-367.

¹⁶⁵ Pauls, A.: “La mujer que hizo llorar a Godard”, Radar, 05 de Junio de 2005.

¹⁶⁶ Véase Layerle, S: “A prueba del acontecimiento: cine y práctica militantes en Mayo del 68” [En Cortés, D. Fernández-Savater, A. (Eds.): *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, Universidad Internacional de Andalucía, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Fundació Tàpies, Barcelona, 2008, pág. 33]: “*La vida de la película militante se expande fuera de los circuitos tradicionales, desafiando a corporativismos e instituciones. Su paternidad moral y jurídica se ve subvertida por nuevas divisiones del trabajo entre equipos basados en lo colectivo y en lo anónimo*”.

señalado Gerardo Tudurí¹⁶⁷ transmutando el constructo deleuzeano de CsO- un CsA (Cine sin Autor). Una “voluntad de desaparecer”¹⁶⁸.

En la colaboración entre Deleuze y Guattari encontramos intersecciones similares. Entre los dos han escrito una obra heterogénea y singular. En *El Antiedipo* (1972), *Kafka. Por una literatura menor* (1975), *Mil mesetas* (1980) y *¿Qué es la filosofía?* (1991) ejemplifican, configuran y ponen en comunicación transversal los devenires de cada uno, componiendo así una unión contranatura, una armonía entre los múltiples agenciamientos colectivos de enunciación, una síntesis bilingüe, una manera de “hablar por cuenta propia tomando la voz del otro”¹⁶⁹. Ese acto de soldadura de conceptos, afectos y sensaciones múltiples que se ejecuta en el acto de la esquizoescritura posibilita y efectúa, de manera decisiva, la emergencia de una enunciación no subjetiva. Cuando los conceptos amasados por Deleuze se encuentran con los conceptos de Guattari (aunque, más que conceptos, lo de Guattari hace son diagramas), se produce una desterritorialización mutua con vistas a una reterritorialización en nuevos e insólitos conceptos. Pero, cabe preguntarse ¿de qué modo están definidas las fronteras entre los conceptos? ¿Hay realmente diferentes dominios conceptuales? ¿O acaso esos límites y esas fronteras son un último vestigio del pasado? Y si esto fuese cierto –esto es, la división dentro de dominios en el campo conceptual-, ¿qué necesidad hay de crear nuevos conceptos? ¿Por qué no nos sirven los conceptos creados en otra época? ¿Por qué tenemos el deseo revolucionario de crear novedades? Estas cuestiones ponen en tela de juicio la función misma de la filosofía que no es otra que la de la creación conceptual. Pensar es crear. Hacer filosofía es fabricar conceptos y no representarlos, pues este acto de representación desemboca siempre en la gran pasión por la Esencia, la Forma y el Sentido que la Historia de la Filosofía ha ido sembrando en la tierra del pensamiento. Así, la propuesta de Deleuze invierte la Esencia hasta llegar a la diferencia (o inter-ser); la Forma hasta llegar a la figura (o inter-forma); el Sentido hasta llegar a la paradoja (o inter-sentido).

Así, para hacer filosofía o cine hay que huir de toda estructura significativa, de toda organización despótica y jerárquica para aliarse a las potencias nómadas y

¹⁶⁷ Tudurí, G.: *Manifiesto del cine sin autor*, Centro de Documentación Crítica, Madrid, 2008.

¹⁶⁸ Véase también Faroult, D.: “Never more Godard. El grupo Dziga Vertov, el autor y la firma” [En Cortés, D. Fernández-Savater, A. (Eds.): *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, pág. 141]

¹⁶⁹ Zourabichvili, F.: *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*, Amorrortu, Buenos Aires, 2004, pág. 12.

anárquicas. La filosofía y el cine siempre suponen la creación de conceptos e imágenes mediante un agenciamiento de enunciación que opera una captura de gritos y susurros que componen la materia prima de nuestros enunciados. La distribución de esta materia heteromorfa da origen a un tartamudeo de conceptos, a unas ideas en fuga, a una enunciación extranjera: “Los libros más bellos están escritos en una especie de lengua extranjero”¹⁷⁰ repite Deleuze a lo largo de toda su obra poseído por el devenir-Proust. Y esa lengua extranjera, apuntémoslo, es posible gracias al agenciamiento colectivo, gracias al devenir-otro dentro de la lengua. Esa lengua extranjera descubre las singularidades presubjetivas e impersonales que nos desposeen de nuestra subjetividad, que nos muestran las formas larvarias que anidan bajo nuestras máscaras y que no dejan de producir. Como afirma Negri¹⁷¹, Deleuze construye, no sólo una crítica del sujeto moderno, sino una imagen productiva del ser.

En definitiva, uno de los problemas que se encuentran en la obra tanto de Deleuze como de Godard es el problema de la (producción) enunciación extranjera y minoritaria: una (producción) enunciación que, en tanto minoritaria, tiene que inventar, como afirma Deleuze, un pueblo que falta, un pueblo que está por venir...

4.1.3. ROBAR NO ES PLAGIAR

...un pueblo por retornar en los márgenes de una lengua dominante.

Pero, ¿cómo salir de la lengua dominante? ¿Cómo pensar en los márgenes? Para pensar hay que experimentar, de eso no hay duda. Para pensar hay que desterritorializar y viajar. Para pensar hay que negar la propiedad privada de las ideas. Si las ideas tienen propietario sólo será posible la imitación, el plagio, la representación. Por tanto, la afirmación de un espacio donde las ideas no tienen dueño sólo será posible por medio del robo o del don. Sólo multiplicando las prácticas o las estrategias de encuentros imprevisibles entre elementos enunciadorez asistiremos a la emergencia del *intermezzo*,

¹⁷⁰ CC, pág. 3.

¹⁷¹ Negri, A.: “Deleuze y la política”, entrevista con Santiago Lopez-Petit, Archipiélago, n° 17, 1994: “Deleuze va más allá de lo postmoderno en el sentido en que el concepto mismo de “post” es decir, la transgresión de la crítica de lo moderno, es empujada hasta el redescubrimiento o la construcción de una imagen productiva del ser. Esto quiere decir que en Deleuze no hay sólo realización crítica de lo moderno, sino también descubrimiento, la insistencia en una clave productiva que es irreductible”.

y a la muerte del autor como instancia enunciativa totalitaria. La función del autor la explica Deleuze diciendo que sería una estructura donde “X explica X, firmado X”, mientras que la función de la enunciación colectiva la describe como “X explica Y, firmado Z”¹⁷². Foucault en *Theatrum philosophicum*, texto que gira en torno a los problemas planteados por Deleuze en *Lógica del sentido y Diferencia y repetición*, ha construido un retrato posible de Deleuze, un collage cimentado con las voces que habitan en su filosofía:

La filosofía no como pensamiento, sino como teatro: teatro de mimos con escenas múltiples (...) teatro donde, bajo la máscara de Sócrates, estalla de súbito el reír del sofista; donde los modos de Spinoza dirigen un anillo descentrado mientras la sustancia gira a su alrededor como un planeta loco; donde Fichte cojo anuncia “Yo figurado/yo disuelto”; donde Leibniz, llegado a la cima de la pirámide, distingue en la oscuridad que la música celeste es el Pierrot lunar. En la garita de Luxembourg, Duns Scoto pasa la cabeza por el antejo circular; lleva unos considerables bigotes; son los de Nietzsche disfrazado de Klossovski¹⁷³

Esta práctica del robo y del don de aullidos filosóficos pretéritos ya estaba presente en *Diferencia y Repetición* cuando Deleuze mostraba la distinción entre generalidad y repetición. Deleuze distingue con agudeza y precisión entre la generalidad, donde un término puede ser reemplazado por otro, y la repetición, donde los términos son únicos, singulares y, por tanto, imposibles de ser intercambiados: “Si el intercambio es el criterio de la generalidad, el robo y el don son los de la repetición (...) Se oponen, pues, la generalidad como generalidad de lo particular, y la repetición como universalidad de lo singular”¹⁷⁴. Esta distinción le permite Deleuze –no sin antes robar esta distinción a Pius Servien– diferenciar dos tipos de lenguaje: el lenguaje de la ciencia, regido por el símbolo de igualdad, y el lenguaje lírico, donde cada término es

¹⁷² Sobre la creación a dúo entre Deleuze y Guattari véase D, págs. 23-24: “Y ya no será “x explica x, firmado x”, “Deleuze explica Deleuze, firmado el entrevistador”, sino “Deleuze explica Guattari, firmado tú”, “x explica y, firmado z”. La conversación devendría función... Hay que multiplicar los lados, romper todo tipo de círculos en provecho de los polígonos”. Véase también ABC: “Con Félix hemos hecho todo lo que era una disposición con dos porque había algo que pasaba entre los dos. Todo eso son fenómenos físicos, para que algo pase hace falta una diferencia de potencial, y para que haya una diferencia de potencial hace falta dos niveles, ser dos. Y en este momento pasa algo, un relámpago pasa, o un río, un pequeño río, bien, y es del dominio del deseo”. Véase también Deleuze, G: “Carta a Uno: cómo trabajamos juntos” [En RL, págs. 216-218]

¹⁷³ Foucault, M.: *Theatrum philosophicum*, Anagrama, Barcelona, 1995, pág. 47.

¹⁷⁴ DR, págs. 21-22.

irremplazable. El símbolo de igualdad aplica la forma de la identidad a todo lo diferente buscando siempre semejanzas de cara a generalizar lo particular. El lenguaje lírico solo puede repetir los términos singulares e irremplazables. Pero lo que se repite es lo diferente. Lo que vuelve, lo que retorna no es lo mismo bajo el símbolo de igualdad, no es lo particular generalizado, sino lo universal-singular repetido eternamente: “una singularidad contra lo general, una universalidad contra lo particular, una eternidad contra la permanencia”¹⁷⁵. González Requena¹⁷⁶ también ha trazado esta diferencia entre los discursos del arte y los de la ciencia: mientras el arte establece un espacio abierto a la experiencia y a la subjetividad, la ciencia, por el contrario, es un espacio objetivo y cerrado a cualquier lectura. Así, los discursos del arte están abiertos al trabajo del lector que, por medio de su experiencia, se funde al texto y lo interroga: retorna a los signos singulares e irrepetibles esparcidos por el texto para afrontar el encuentro con la experiencia que ahí está escrita.

En este sentido, robar es un acto de repetición y retorno: todo lo contrario de imitar y de plagiar. Robar, capturar, meter todo en el mismo saco: conceptos de Spinoza, Bergson o Nietzsche, en el caso de Deleuze; o imágenes de Vertov, Rossellini o Bergman, en el caso de Godard. Todo en el saco listo para hacerlo retornar. Pero sin premeditación, sin preparación, sin método, sin recetas. No hay una estrategia previa para la producción de imágenes o conceptos. Lo único que hay es robo, don y encuentro de pensamientos e imágenes: una larga preparación y una producción de lo robado que retorna, que se repite pero disfrazado. La repetición es lo que retorna disfrazado y sólo así, merced al disfraz, se constituye, elabora, edifica. No hay primer término que se repita, no hay un momento primero que fundamente y ordene las cosas y los discursos. Por consiguiente, si no hay un primer término, no hay tampoco representación pues ésta supone un elemento original que es representado. Por tanto, el sujeto de la repetición es el sujeto colectivo de las mil máscaras (o máquinas) plegadas.

Un ejemplo. Cuando Godard se encuentra con el Sr. Beauregard, productor de *A bout de souffle*, le propone hacer un *remake* que al final resulto ser algo diferente e

¹⁷⁵ DR, pág. 23.

¹⁷⁶ González Requena, J: “Occidente. Lo transparente y lo siniestro, Trama & fondo, nº 4, Madrid, 1998, págs. 7-32.

inesperado. Este *remake* no es otra cosa que la repetición que siempre se disfraza para retornar otra, para volver como diferencia:

(...) me encontré por casualidad con el Sr. de Beauregard, que había producido en su tiempo *A bout de soufflé* y algunas otras y le dije: “Tengo actualmente otros métodos de trabajo, y le propongo hoy, quince años después hacer un film para usted; es un remake financiero, es un *remake* intelectual, es un *remake*...” y luego finalmente resultó otro producto. Es a eso a lo que yo llamaría “volver a hacer lo mismo” ”¹⁷⁷.

Esta repetición disfrazada dismantela toda distinción entre original y copia, entre *remake* y creación y, por tanto, da origen a una posible desfundamentación del origen. Ya no hay principio ni fin: sólo hay máscaras dentro de máscaras, cavernas dentro de cavernas. En una de sus primeras críticas podemos ver como Godard ya muestra su inquietud por las relaciones entre creación y repetición, en tanto que considera que toda creación artística no es más que una repetición de la creación del mundo. Esta repetición de lo primordial, que está a la base de la ética de Kierkegaard, ha dejado huella o marca tanto en Godard (“Al igual que el ético Kierkegaard, el cine político se sitúa siempre en el terreno de la repetición”¹⁷⁸) como en Deleuze (“Hay una fuerza común a Kierkegaard y a Nietzsche (...) Cada uno de ellos, a su manera, hizo de la repetición no solo una potencia propia del lenguaje y del pensamiento”¹⁷⁹)

En conclusión, la repetición que retorna disfrazada, el retorno del ser del devenir tras cada robo o don, plantea un problema: si el ser del devenir vuelve siempre disfrazado, si a lo que retorna le quitamos la máscara y encontramos una máscara tras otra, entonces, ¿cómo acceder al término originario de la repetición? Deleuze concluye que no hay primer término que se repita. El devenir retorna eternamente, sin principio ni fin...

¹⁷⁷ IVHC, pág. 38

¹⁷⁸ Godard, J.L.: “Por un cine político”, *Gazette du cinéma*, nº 3, septiembre de 1950. [Jean Luc Godard por Jean Luc Godard, Barral, Barcelona, 1971, pág. 11]

¹⁷⁹ DR, pág. 27

4.1.4. EL SUJETO PRÁCTICO

... en un proceso dinámico incesante.

Un artista plástico (y dinámico) como Bacon construye imágenes en desequilibrio, inestables, movedizas; imágenes compuestas de dos elementos disimétricos: una forma que ha desaparecido combinada con una forma que esta a punto de aparecer. Esas imágenes conforman lo que Deleuze llama Figural y que nosotros hemos renombrado como inter-formas y que era una de las maneras de la transtopía: *intermezzo* dinámico donde el lugar de cada forma es puesto en movimiento. Ese dinamismo de los cuadros de Bacon, esa apertura entre las formas anula el anclaje representativo de cada una de ellas (por medio de la inter-forma) pero también el sentido único (por medio del inter-sentido) y la identidad subjetiva (por medio del inter-ser) en virtud de un dinamismo puro.

Asimismo, la subjetividad -como las creaciones plásticas de Bacon- también supone un proceso dinámico extremo. La subjetividad, desde el devenir-Hume de Deleuze, es un proceso de construcción y modelaje de impresiones en relaciones de ideas, esto es, un proceso que se constituye en el magma de impresiones de lo dado gracias a las relaciones entre ideas que se efectúan debido a las circunstancias. Estas relaciones no son objeto de representación, sino una suerte de operaciones inquietas de una actividad. Las relaciones de ideas no definen a un sujeto cognoscente, sino a un sujeto práctico: “la práctica es lo que hace posible la constitución del ser”¹⁸⁰. De este modo, la filosofía tiene que abandonar todo interés especulativo y toda teoría “de lo que es” para convertirse en una teoría “de lo que hacemos”. En *Empirismo y subjetividad*, Deleuze demarca un problema que sobrevolará para siempre toda su obra: “La filosofía debe constituirse como la teoría de lo que hacemos, no como la teoría de lo que es. Lo que hacemos tiene sus propios principios, y al Ser nunca se lo puede captar sino como el objeto de una relación sintética con los principios mismos de lo que hacemos”¹⁸¹.

Por esta razón, toda teoría filosófica no es más que un problema desarrollado: no consiste en resolver un problema, sino en desarrollar todo lo posible un problema

¹⁸⁰ Hardt, M.: *Deleuze. Un aprendizaje filosófico*, Paidós, Buenos Aires, 2004, pág. 22.

¹⁸¹ ES, pág.148

construido, creado, fabricado. Como ya apuntamos, hay que crear las propias preguntas y los propios problemas porque, de lo contrario, poco hay que decir.

4.2. SUJETO Y OBJETO EN MOVIMIENTO

4.2.1. PRINCIPIO DE ANÁLISIS: MOSTRAR LA DIFERENCIA DIFIRIENDO

¿Qué ocurrirá si aplicamos el discurso deleuzeano sobre la diferencia al análisis de los textos audiovisuales godardianos? ¿Qué resultará si la *diferencia difiriente* o las transtopías se transpusiesen a la relación analizante/analizado? Si mostramos la diferencia difiriendo entre los textos del analizante –es decir sus pluralidades interiores– y los textos analizados –en tanto que también son pluralidades– estaremos poniendo en práctica el que sería nuestro primer principio de análisis textual: mostrar la diferencia difiriendo –un principio que, paradójicamente, va contra todo principio. En este sentido, tanto el analizante como el texto analizado serán diferencias difirientes que hay que conectar mediante una nueva diferencia difiriente. De este modo, tenemos el texto analizado (audiovisual o filosófico) que se descentrará en el contacto con otros textos y, en consecuencia, disolverá sus límites y su significado en la trama infinita de las conexiones heterogéneas. Por otro lado, tenemos el analizante (como construcción textual diferencial y rizomática en eterno estado de transgresión de los órdenes semióticos) que operará según un eje pragmático transversal y transemiótico. Así, si sintetizamos-diferenciamos las *diferencias difirientes* de analizado y analizante habremos aplicado, en todo su recorrido, nuestro primer principio de análisis textual: mostrar la diferencia difiriendo¹⁸².

Hay que hacer delirar las esencias y los nombres ya que siempre que nombramos algo eliminamos las *diferencias difirientes* o transtopías que componen ese algo. Nombrar es abstraer y, por tanto, borrar la rica trama de elementos divergentes y dispares, de signos, de percepciones y de afectos indeterminados que nos habitan. De modo que si negamos la universalidad del lenguaje, si una palabra no va a poder nunca acotar un pedazo de realidad, entonces el lenguaje sólo puede ser, como afirma Deleuze, un cúmulo de dialectos, una manada de voces interiores y anónimas. Si negamos la

¹⁸² Según este diseño de las diferencias difirientes, el principio materialista de la teoría del texto no nos sirve para realizar nuestra experiencia y nuestro experimento. Este principio, Jesús González Requena lo ha formulado con precisión y claridad en su artículo “Dios”: “*El motivo de esta reflexión no es otro que presentarles el primer principio de la Teoría del Texto, que dice así: todo aquello para lo que hay un nombre es algo y, por tanto, existe. Existe, cuando menos, como el efecto mismo que la palabra que lo nombra produce en lo real. Pues esto es lo que da su sentido a este primer principio: que las palabras, todas y cada una de las palabras, desde el momento en que existen, producen efectos en lo real*”. González Requena J. “Dios”, Trama y fondo, nº 19, Madrid, 2005

idealidad de una palabra y su sentido único, entonces no tenemos más que simulacros: cavernas dentro de cavernas. Ahora bien, si queremos definir una palabra necesitamos de otras palabras para que esta tenga sentido pero, a su vez, estas palabras nos van a remitir a otras en un proceso de semiosis ilimitada¹⁸³. Las palabras están compuestas por multiplicidades que no se pueden reducir ni domesticar a no ser que impongamos un Significante Despótico que doblegue la multiplicidad por medio de un totalitarismo unitario. Este Significante que continuamente trata de reestablecer el psicoanálisis no es otra cosa que “esa instancia despótica e insidiosa que suplanta a los nombres propios asignificantes, que sustituye las multiplicidades por la pálida unidad de un objeto que reconsidera perdido”¹⁸⁴. Pero ese Significante no es más que un simulacro. Y, como dice Baudrillard: “Los simulacros tiene la facultad de borrar a Dios de la conciencia de los hombres”¹⁸⁵

4.2.2. EN EL CENTRO: EL MOVIMIENTO

En el centro, suele decirse, está el poder¹⁸⁶. Tanto los filósofos como los cineastas parecen anhelar esta conquista del centro, parecen estar profundamente enamorados del poder. En el centro, en el lugar equidistante a dos puntos extremos, están los que mandan. Pero, cabe preguntarse ¿qué ocurre en el centro de un texto fílmico?, ¿qué peso específico tiene el centro de una obra audiovisual respecto al resto de las imágenes? J.G. Requena¹⁸⁷ suele aconsejar que se analicen los textos empezando por su centro. Y nosotros, siguiendo su consigna metodológica, vamos a observar que sucede en el centro del macrotexto que conforma la obra de Deleuze y de Godard. Pues, preguntemos otra vez ¿no es el centro de toda una vida más importante que el centro de una sola obra? Además, la obra de ambos autores no deja de establecer puentes y de hacer rizoma entre los diferentes libros o films (en Godard esto se da de manera patente,

¹⁸³ Sobre la semiosis ilimitada se puede consultar Eco, U.: *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1999.

¹⁸⁴ MP, pág. 35.

¹⁸⁵ Baudrillard, J.: *Cultura y simulacro*, Kairos, Barcelona, 1998, pág. 16

¹⁸⁶ Sobre las relaciones centro y poder se puede leer el excelente artículo Ibáñez, J.: “El centro del caos”, Archipiélago, número 13. Sobre las relaciones entre centro y arte se puede consultar Arnheim, R.: *El poder del centro: estudio sobre la composición en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1988.

¹⁸⁷ González Requena, J. “Las huellas de la pasión: Víctor Erice, Antonio López, Miguel Angel”. Conferencia dentro del curso de verano de El Escorial “Cine y pensamiento: el ensayo fílmico”

como apuntan Leutrat-Liandrat o Sontag¹⁸⁸), lo que da mayor peso a nuestro juego-experimento de empezar por el centro de la obra completa de los dos:

1976. Centro de la obra de Deleuze. Entrevista con Claire Parnet: “Creo que lo que en cualquier caso me proponía era *describir cierto ejercicio del pensamiento*, ya en un autor, ya por mi mismo, en la medida en que se opone a la imagen tradicional que la filosofía ha proyectado de si misma y erigido en el pensamiento para someterle e impedirle funcionar”¹⁸⁹

1978. Centro de la obra de Godard en *Introducción a una verdadera historia del cine*: “Querría volver a contar la historia del cine no solo de una manera cronológica, sino, mas bien, un poco...arqueológica, o biológica. Tratar de *mostrar como se han producido movimientos*”¹⁹⁰

Aunque esta idea de ir al centro de la obra de cada uno de ellos no es más que un juego, lo que no es un juego (o si acaso es un juego puro) es que ambos pretenden introducir el movimiento en la Imagen de la Historia.

Por consiguiente, en la distancia entre Godard y la Historia del cine y entre Deleuze y la Historia de la filosofía se sitúa el devenir, el movimiento, la diferencia: una transformación permanente que se aleja de los enquistamientos académicos y de las regularidades legales que ha ido imponiendo la Gran Historia, es decir, de los elementos de poder que instauro un pensamiento domesticado, manipulado y alienado que no deja pensar ni crear. Igual que Deleuze que, al resumir la Historia de la filosofía a su manera en sus ensayos sobre Hume, Nietzsche o Spinoza lo que hace es deshacer la propia historia e inventar una nueva distribución de los conceptos, Godard hace lo propio mediante la explosión de la Historia del cine con su acentuada vocación por la

¹⁸⁸ Sobre el rizoma entre los diferentes films de Godard véase Leutrat, J-L. y Liandrat-Guides, S.: *Jean Luc Godard*, pág. 22: “Cada filme da la impresión de bifurcarse a partir de varios que le precederían, siendo el mismo un sitio de cruce para los otros: El desprecio es anunciado por los carabineros: hay un personaje llamado Ulises, un foto de las Bardot y una parodia de *Dejeuner de Bebe* (...) Los carabineros recuerda a *Vivir su vida* a causa de la referencia a Brecht y a Nana (...) *Vivir su vida* esta programado por el soldadito (*Dreyer* y *Pickpocket* son referencias comunes a ambos filmes) (...) Banda aparte está programado en *Vivir su vida*: visita al Louvre y el retrato oval”. Véase también Sontag, S.: *Estilos radicales*, pág. 228: “Cada película es, en cierto sentido, un fragmento que, en razón de la continuidad estilística de la obra de Godard, arroja luz sobre los otros”.

¹⁸⁹ D, pág. 37.

¹⁹⁰ IVHC, pág. 25.

incoherencia hipertextual, francamente premeditada, donde distribuye de manera plurívoca y mestiza, algunas de sus imágenes –imágenes a lo Vertov, a lo Rossellini, a lo Bergman. En ambos hay un carácter trasgresor en relación a la Historia: ambos fagocitan, vampirizan y piensan algunos hitos de la Historia y los hacen suyos a través de un proceso que recuerda al *collage*: registro, descomposición y reimposición de los conceptos (Deleuze) o las imágenes (Godard). Ambos buscan las raíces y los movimientos que ha habido en el cine y el pensamiento al margen de las potencias del poder, de las leyes, de los dogmas.

Por otro lado, tanto en Godard como en Deleuze hay una disolución de las diferencias entre teoría y praxis. Cada uno de ellos quiere “mostrar como se han producido movimientos” (Godard) y “describir cierto ejercicio del pensamiento” (Deleuze). Para Godard escribir críticas era ya hacer películas, pero también hacer películas¹⁹¹ era un modo de elaborar críticas cinematográficas. Para Deleuze la teoría y la práctica son también indiscernibles, pues la filosofía es praxis conceptual¹⁹², esto es, la teoría de lo que hacemos y no la teoría de lo que es. En definitiva, nuestra maquinaria analítico-experimental consistirá en describir los movimientos posibles entre el cine de Godard y la filosofía de Deleuze: movimientos que se sitúan en el centro del círculo del eterno retorno de la diferencia, en el retorno del ser del devenir: “si el eterno retorno es un círculo, lo que esta en el centro es la Diferencia, y lo Mismo sólo en el contorno – círculo- constantemente descentrado, constantemente tortuoso, que gira solo en torno de lo desigual”¹⁹³.

¹⁹¹ Véase Godard, J.-L.: “Entrevista con Godard”, a cargo de Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe y Bertrand Tavernier, Cahiers du cinéma, nº 138, diciembre de 1962 [En *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, Barral, Barcelona, 1971]: “En Cahiers todos nos considerabamos como futuros directores. Frecuentar los cineclubs y la cinemateca era ya pensar en términos de cine y pensar en el cine, Escribir era ya hacer cine porque, entre escribir y filmar, hay una diferencia cuantitativa, pero no cualitativa”.

¹⁹² Véase IT, pág. 370-371: “Hay quienes ponen en duda la utilidad de libros teóricos sobre el cine. Godard se complace en recordar que, cuando lo que serían futuros autores de la nouvelle vague escribía, no escribían sobre cine, no hacían teoría del cine, sino que escribir era ya su manera de hacer films (...) La teoría es algo que se hace, no menos que su objeto. Para muchas personas, la filosofía es algo que no “se hace”, sino que preexiste ya hecha en un cielo prefabricado. Sin embargo, también la teoría filosófica es una práctica, lo mismo que su objeto. La teoría filosófica no es más abstracta que su objeto. Es una práctica de los conceptos, y hay que juzgarla en función de las otras prácticas con las cuales interfiere. Una teoría del cine no es una teoría sobre el cine, sino sobre los conceptos que el cine suscita y que a su vez guardan relación con otros conceptos que corresponden a otras prácticas (...) ya no cabe preguntarse ¿Qué es el cine? Sino ¿que es la filosofía? El cine es una nueva práctica de las imágenes y los signos, y la filosofía ha de hacer su teoría como practica conceptual. Pues ninguna determinación técnica, aplicada (psicoanálisis, lingüística) o reflexiva, es suficiente para establecer los conceptos del cine”.

¹⁹³ DR, pág. 100.

Estos primeros pasos, por tanto, no han tenido otro objetivo que el de la búsqueda de relaciones de movimientos en la obra de Deleuze y Godard, como una especie de experimento previo. El juego sobre *Ici et Ailleurs* era una forma de aplicar los principios de la rizomática deleuzeana a dicho film de los años Mao; mientras que en el capítulo I. 3. El Montaje del entre se trataba de montar algunos conceptos de Deleuze según los mecanismos godardianos. A partir de ahora, nuestro movimiento de búsqueda de *intermezzos* profundizará en los dinamismos que entre ellos se dan, haciendo especial hincapié en los devenires constitutivos de cada uno. De este modo, los devenires de Deleuze y los devenires de Godard nos mostrarán el camino de un posible devenir-Deleuze de Godard y un posible devenir-Godard de Deleuze.

Pero, para que estas relaciones sean posibles, hay que establecer un plano en el que se puedan conectar los conceptos con las imágenes, las imágenes con los conceptos. Se trata de crear un “espacio isotrópico” o “anarcotopos” –que nada tiene de isotópico o jerárquico- donde todas las direcciones y todos los sentidos (de los conceptos y de las imágenes) sean practicables, una geometría fractal donde no haya distancia entre la figuración y lo figurado, entre la carne y la idea, entre el significante y el significado, donde no haya representación fosilizada: un plano de inmanencia donde cualquier cosa se conecte con cualquier otra. Un espacio de pura creación de pensamiento.

4.2.3. EL TEXTO Y EL ANALISTA.

La metodología para afrontar la experiencia de lectura, tanto de textos filosóficos como de textos fílmicos, se construirá en los márgenes de la semiótica más rancia. El análisis de los discursos en tanto redes de signos, la búsqueda de la objetividad científica, la segmentación de las estructuras sintácticas y semánticas no nos sirve para describir el funcionamiento de los encuentros entre los textos y los sujetos. La crítica de J.G. Requena a la semiótica, como ciencia que analiza los textos artísticos, filosóficos o cinematográficos sin preguntarse por la experiencia que subyace del encuentro la compartimos¹⁹⁴, nos parece fundamental. Pero hay que ir más allá de esa

¹⁹⁴ Véase González Requena J. : “Espacio artístico, texto simbólico”, Trama y fondo nº 9, diciembre 2000

experiencia: hay que viajar de la experiencia a la experimentación. Requena entiende que hay que considerar a los textos como espacios donde se condensa una experiencia¹⁹⁵; nosotros, por nuestra parte, entendemos que esa experiencia no puede ser, a su vez, mediatizada, clasificada y paralizada por otras estructuras. Esa experiencia indecible que se escribe en los textos, eso que nos hace retornar a los textos que comunican mal en tanto textos artísticos, no se puede reducir al espacio de la representación, al teatro edípico, a la coagulación de los flujos libres e indómitos del deseo. Compartimos el carácter indecible de los textos artísticos, su incapacidad para comunicar mal, su materia escurridiza e inobjetivable. Pero, a pesar de todo, en muchas ocasiones, esa experiencia acaba reducida al conjunto de las estructuras del psicoanálisis. Bien es verdad que hay muchos textos que son altamente compatibles con las coordenadas del psicoanálisis. Sin embargo, en el caso de Deleuze y Godard, utilizar estas herramientas de lectura supondría una absoluta traición a sus presupuestos creativos. Ambos autores no dejan de desviar y desviarse en cada nueva reformulación de sus conceptos o imágenes y, por consiguiente, de fluctuar sin plan previo en busca de un nuevo triple salto mortal que construir. Y ese flujo, más que fosilizado por las categorías del psicoanálisis o teatralizado o representado, tiene que ser reescrito, puesto en marcha, trabajado, producido. No se trata, por tanto, de leer a Deleuze y a Godard y de situarlos dentro de unas coordenadas estilísticas ni siquiera de interpretar su obra en tanto que conjunto de síntomas que responden a un patrón, sino, por el contrario, de reescribir lo que hay entre ellos.

El gran problema del psicoanálisis se puede reducir a su pasión por lo negativo, a lo negativo como motor –un motor que como la dialéctica hegeliana sólo puede ponerse en marcha por la negación. En sus operaciones reductoras, el psicoanálisis siempre busca una falta, un objeto perdido, una castración. Como aliados de lo negativo, no pueden entender el acto de escritura sin una angustia, sin una herida, sin un trauma. Lacan lo repite insistentemente: se habla siempre desde una falta¹⁹⁶. Nosotros pretendemos invertir ese patrón de lectura. ¿No será, más bien, al revés? ¿No se habla

¹⁹⁵ Véase González Requena, J. : “El análisis cinematográfico”, Complutense, Madrid, 1993 : “*Hablamos del sujeto de la experiencia: del sujeto que la padece, ese sujeto que se interesa en el texto de manera radical*”, pág. 15

¹⁹⁶ Sobre la crítica de Deleuze/Guattari a la idea de falta véase Tudela, A.: “El psicoanálisis en fuga”, *Revista de Filosofía*, nº 38, 2001-2, págs. 51-76: “*La diferencia básica que media entre el concepto del deseo en Lacan y el concepto del deseo en Deleuze y Guattari estriba en su ligazón a la idea de falta (manque) o carencia en el primero y la ruptura radical de dicha alianza en los segundos*”.

cuando uno está lleno, desbordado, es decir, cuando hay una superpoblación de voces dentro de cada cual? ¿Por qué la angustia hay que entenderla como falta y no como desbordamiento? Habría que señalar que toda operación negativa desemboca tarde o temprano en un acto de fundación represivo. Por esta razón, hay que construir un acto de enunciación afirmativo, alegre y superpoblado: un acto de enunciación que renuncia a lo subjetivo en pro de lo colectivo. Así lo explica también Lyotard: “Ignora la trascendencia, la ley, el Nombre del Padre, la falta y el miedo a que falte. No soporta a Lacan. Jugador, lo apuesta todo a la inmanencia y la afirmación”¹⁹⁷. El esquizoanálisis siempre desarrolla una afirmación, algo que no ocurre con el psicoanálisis lacaniano¹⁹⁸.

Ahora bien, a pesar de combatir el carácter negativo de la enunciación, defendemos, con González Requena, su carácter inconsciente. Sin embargo, aquí también aportamos, siguiendo las investigaciones de Deleuze, algunas objeciones decisivas. En primer lugar, habría que trazar un mapa que pusiese de manifiesto la diferencia entre la enunciación subjetiva y la colectiva. En la analogía que establece entre los textos oníricos y los textos artísticos, González Requena afirma que lo que habla no es el Yo, sino lo inconsciente. Las imágenes, palabras y signos caóticos que allí convergen parecen destruir la identidad del sujeto. Esas imágenes y voces del sueño son, según el psicoanálisis, actos de enunciación de un sujeto inconsciente. Pero ¿por qué un sujeto? ¿Por qué un sujeto sujetado por el símbolo, por la identidad, por el origen, por Edipo? En segundo lugar, habría que distinguir entre el inconsciente como representación teatral y el inconsciente como producción fabril¹⁹⁹. Si queremos que el inconsciente deje de ser un teatro, si queremos que el inconsciente sea una fábrica de producción de diferencias y de afirmaciones alegres tenemos que cerrar el teatro clásico de la representación y reabrir –retornando de algún modo a Heráclito– el viejo teatro del devenir.

¹⁹⁷ Lyotard, F.: “Le temps qui ne passe pas”, *Le Monde*, 10 de noviembre de 1995, pág. 10.

¹⁹⁸ Holland, E.W.: *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus*, Routledge, London, 1999, pág. 38: “*The stance of schizoanalysis is so much more affirmative than Lacanian psychoanalysis largely because of this insistence that criteria do exist by which we can distinguish illegitimate from legitimate usage of the syntheses, and thereby evaluate the form-of-semiosis, if not the content, of systems of representation*”

¹⁹⁹ Sobre esta diferencia véase AE, pág. 31 y pág. 61.

En consecuencia, hay que trabajar la materia móvil sobre la que se fabrican de las diferencias (el *intermezzo*), hay que pensar y crear lo múltiple que habita en los intervalos. Recodemos lo que advertía Deleuze: no basta con decir viva lo múltiple, lo múltiple hay que hacerlo.

Pero precisemos, ¿qué es lo múltiple? Es lo que tiene muchas partes relacionadas de muchos modos o, según la jerga de Deleuze, lo que está plegado de muchas maneras. Estas multiplicidades, esos complejos de elementos diversos comunicados de modos diversos necesitan ser iluminados por una suerte de criptografía de lo múltiple que nos oriente sobre el plano de inmanencia. Esta criptografía de lo múltiple no es otra cosa que el arte de inventar la clave de una cosa envuelta, la cifra móvil de cada imagen y cada concepto. O quizá se trate, más bien, de fundar una topología diferencial en la que se distribuyan las diferentes relaciones entre los componentes de las imágenes y los conceptos

Se trata, en todo caso, de inventar y no interpretar: inventar, fabricar, producir al margen del método interpretativo-representativo de corte psicoanalítico; inventar y crear desde el método esquizoanalítico de Deleuze/Guattari para producir nuevos enunciados, nuevos conceptos, nuevas imágenes.

La esquizofrenia -como proceso y no como entidad clínica- es la universal producción. Producción que es siempre producción de producción. Producción que no distingue entre el productor y su producto, que incorpora el producir al producto. El esquizoanálisis no representa pero produce. El propio Godard ya no diferencia entre productor y producción. Ya lo apuntamos en I.1.2. ¿Qué es el Ser, es el Ser, es él...?o de los principios: Godard es igual al cine, a las imágenes en movimiento, a las imágenes-pensamiento. Godard es enunciación múltiple en movimiento, yo disuelto, identidad diferida, sujeto y objeto en devenir. El mismo afirma: “yo me muestro; tu puedes criticar porque me muestro ampliado en una imagen. Hay que mostrarse uno mismo y mostrar como ve uno a los demás”²⁰⁰.

Y Godard no ha dejado de mostrarse en sus films:

²⁰⁰ IVHC, pág. 82

- (i) Godard=Cine. Entre su nombre y su apellido el cine (*Banda a parte*):



Como dice Ishaghpour:

Ser artista, supone, sin duda, en primer lugar una forma particular de relación con el mundo, por la sensibilidad, la imaginación, el afecto y sobre todo el deseo de expresión. Pero uno no se convierte en artista más que al desarrollar el sentido y la sensibilidad particulares de un material, cuando se es incapaz de otra relación con el mundo sino es a través de ese material. Así, podemos decir de Rembrandt y de Cézanne que no son sino pintura, y de Godard que no es sino cine. Esto, a pesar de las apariencias, se puede decir de muy pocos cineastas, quizá porque las condiciones de producción cinematográfica, fundadas en una separación entre el artista y su material, impiden esta ósmosis con la que sueña Godard, estar en el cine como un pintor en su taller está en la pintura²⁰¹:

- (ii) Godard=Cine. *Entre* su fotografía del pasado y su reflexión política (JLG/JLG):



²⁰¹ Sobre la relación material entre Godard y el cine ver Ishaghpour, Y.: "J-L G cinéaste de la vie moderne", págs. 116-117. Véase también Leutrat, J-L. y Liandrat-Guides, S.: *Jean Luc Godard*, pág. 134: "Godard hace oír su voz (...) en la lectura de Poe en *Vivir su vida* (...) En *Banda aparte* es el narrador sin ambigüedad: "Mi historia comienza aquí" en *Banda aparte* (...) Aparece físicamente en *Al final de la escapada* y *El desprecio*".

Según Bergala:

Si esta foto del niño Godard ha podido regresar es porque Godard se parece en ella al niño con gorro del guetto de Varsovia. Ha resurgido porque él ha podido asociarla a otra imagen de niño, con el sufrimiento de saber que mientras él vivía en su parque apacible y burgués a orillas del lago de Ginebra, al abrigo y en la inconsciencia provisional de la historia, había otro niño de su edad que estaba atrapado en la tormenta de esa historia a la fuerza²⁰²

(iii) Godard=Cine. *Entre el cine y su reflexión mediante el video: (Scénario du film Passion):*



Según Dubois: “Para él realizar un film es algo extensivo y total: es ser y vivir, estar en cada momento conectado a las imágenes, ver y pensar juntos. Esta es la razón de que el video como estado corresponde también a su propio modo de existencia. Esta es la razón por la que vive con eso cada día, como si fuera su respiración”²⁰³

Y

Y

Y

²⁰² Bergala, A.: *Nadie como Godard*, pág. 243.

²⁰³ Dubois, P.: *Video, Cine, Godard*, pág. 122.

En conclusión: *intermezzo*. En conclusión, toda experiencia suscitada por un texto trastoca toda identidad. Tanto el texto como el sujeto son pliegues en movimiento, *diferencias difirientes*. Ahora bien, como no hay posibilidad de inmovilizar el flujo textual desde el flujo subjetivo, como no es posible fosilizar el movimiento y la agitación mediante la representación -tanto objetiva como subjetiva- lo único que se puede hacer es meter todo en el saco y removerlo. Lo único que se puede hacer es experimentar, buscar encuentros, intersecciones, diferencias.

Ni análisis semiótico clásico ni interpretación psicoanalítica. Hay que apostar por la experimentación pragmática. Por un lado, hay que desterritorializar los estratos de la semiótica con líneas de fuga que conecten cúmulos semióticos diferenciales: intersección de una semiótica en otra, disolución de una semiótica en otra por medio de una semiótica, interacción de los regímenes de signos por medio de una transemiótica. Por otro lado, hay que desterritorializar los estratos y las segmentariedades del psicoanálisis por medio de la práctica esquizoanalítica que conexiona todos los códigos impidiendo así la hegemonía de un significante despótico y tirano. En este sentido, hay que superar la semiótica y el psicoanálisis en virtud de una pragmática transemiótica y esquizoanalítica.

5. TRANSEMIÓTICA Y ESQUIZOANÁLISIS

La semiótica (...) es una práctica que no refleja, sino que hace. Porque el semiótico no es sólo lingüista y matemático, es escritor. No es sólo quien describe como erudito antiguos lenguajes, haciendo de su ciencia un cementerio de discursos ya muertos o moribundos. Es también quien descubre, al mismo tiempo que el escritor, los esquemas y las combinaciones de los discursos que se hacen.

KRISTEVA

La linealidad que Saussure considera constituyente de la cadena del discurso, conforme a su emisión por una sólo voz y en la horizontal en la que se inscribe en nuestra escritura, si bien es necesaria, no es suficiente

LACAN

Yo me considero un productor
GODARD

Las constantes están sacadas de las variables (...) constante no se opone a variable, es un tratamiento de la variable que se opone al otro tratamiento, al de la variación continua.(...) Y cuanto mas una lengua entra en ese estado, mas próxima esta no solo de una notación musical, sino de la propia música.

DELEUZE

5.1. DE LA SEMIÓTICA A LA TRANSEMIÓTICA

La semiótica, desde las coordenadas de Umberto Eco, es la disciplina que se encarga de estudiar el conjunto de la cultura a través de la descomposición de una variedad de objetos en signos. En este sentido, la semiótica se ocupa de cualquier cosa que puede convertirse en signo: cualquier objeto puede representarse por un signo sin que sea necesaria la presencia de dicho objeto, lo que resulta conflictivo a la hora de diseñar una disciplina unificada. La semiótica estudia como signos desde los procesos más naturales a los más sociales. Hay una semiótica de los sentidos, una semiótica de los gestos, una semiótica de los lenguajes formales, una semiótica de la narración, una semiótica antropológica²⁰⁴. En definitiva, cualquier disciplina o saber puede estudiarse como un signo.

Ahora bien, ¿como es posible unificar tal variedad de disciplinas? Las dos propuestas o definiciones clásicas que demarcan el campo de estudios de la semiótica como campo unificado son las de Saussure y Peirce.

Para Saussure:

(...) la lengua es un sistema de signos que expresan ideas y, por esa razón, es comparable con la escritura, el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, las formas de cortesía, las señales militares, etc. Sólo que es el más importante de todos estos sistemas. Así pues, podemos concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el marco de la vida social; podría formar parte de la psicología social y, por consiguiente, de la psicología general; nosotros vamos a llamarla semiología²⁰⁵.

Esta definición de Saussure ha sido determinante para el desarrollo de los estudios semióticos pues describe la analogía estructural que se da entre el lenguaje y otros sistemas de signos no lingüísticos. En el campo del análisis fílmico no cabe duda que esta transposición ha traído consigo los mayores avances y descubrimientos.

²⁰⁴ Eco, U: *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1995, págs.. 26-30.

²⁰⁵ Saussure, F de: *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires, 1971, pág. 60.

La definición de Peirce va a dar un paso hacia delante al introducir, entre la relación signo-objeto, la figura del interpretante:

Un signo (...) es un primero que está en relación triádica genuina tal con un segundo, llamado su objeto, que es capaz de determinar un tercero, llamado su interpretante, para que asuma la misma relación triádica con su objeto que aquella en la que se encuentra él mismo respecto del mismo objeto²⁰⁶.

De este modo, un signo puede representar cualquier cosa porque ese signo representado, esa relación signo-objeto, la efectúa un interpretante que, a su vez, constituye un signo que vuelve a relacionarse con el objeto a través del interpretante en un proceso de semiosis ilimitado. Ahora bien, la semiótica de Peirce concibe los signos a partir de imágenes prelingüísticas:

Lo importante de Peirce cuando inventa la semiótica es que concibe los signos a partir de las imágenes y de sus combinaciones, no en función de terminaciones que ya serían de lenguaje. Y esto lo conduce a la más extraordinaria clasificación de las imágenes y los signos, de la que sólo ofreceremos un breve resumen. Peirce parte de la imagen, del fenómeno o de 10 que aparece. Considera que hay tres clases de imágenes, no más: la primeridad (algo que no remite más que a sí mismo, cualidad o potencia, pura posibilidad, por ejemplo el rojo que hallamos idéntico a sí mismo en la proposición «no te has puesto tu vestido rojo» o «estás de rojo»); la segundidad (algo que no remite a sí mismo más que por otra cosa, la existencia, la acción-reacción, el esfuerzo-resistencia); la terceridad (algo que no remite a sí mismo más que vinculando una cosa con otra, la relación, la ley, lo necesario). [...] Dicho esto, el signo aparece en Peirce como algo que combina las tres clases de imágenes pero no de cualquier manera: el signo es una imagen que vale para otra imagen (su objeto), bajo la relación de una tercera imagen que constituye su «interpretante», siendo ésta a su vez un signo, y así hasta el infinito. De donde Peirce, al combinar los tres modos de imagen y los tres aspectos del signo, obtiene nueve elementos de signos y diez signos correspondientes (porque todas las combinaciones de elementos no son lógicamente posibles)." Si nos preguntamos cuál es la función del signo con respecto a la imagen, parecería ser una función cognitiva: no es que el signo haga conocer su objeto, al contrario, él presupone el conocimiento del

²⁰⁶ Peirce, Ch. S.: *Obra lógico semiótica*, Taurus, Madrid, 1987, pág. 261.

objeto en otro signo, pero le añade nuevos conocimientos en función del interpretante. Son como dos procesos al infinito²⁰⁷.

De este modo, estas dos visiones sobre la relación del lenguaje con otros sistemas de signos van a constituirse en los antecedentes inequívocos del estructuralismo y su consideración nuclear: sólo hay estructura de aquello que se puede organizar y componer como un lenguaje. Estructuralistas como Lacan o Levi-Strauss, por ejemplo, van a leer un lenguaje en la estructura del inconsciente o del parentesco, respectivamente, y esto tan sólo es posible después de una correlación o transbordo estructural entre el lenguaje y el inconsciente, y entre el lenguaje y el parentesco. Ahora bien, la pregunta que subyace a esta problemática es: ¿de que modo los estructuralistas pueden reconocer un lenguaje en cualquier cosa? Para construir un pequeño boceto del estructuralismo seguiremos la pista del artículo de Deleuze “¿En qué se reconoce el estructuralismo?”²⁰⁸. Este artículo se centra en tres nociones fundamentales del estructuralismo: lo simbólico, lo topológico y lo diferencial.

Lo simbólico supone un tercer orden que no se confunde con el orden de lo real y el orden de lo imaginario. Mientras el orden de lo real del lenguaje hace referencia a los componentes sonoros, a la imagen acústica, al significante que significa el significado y el orden imaginario, por su parte, descubre el concepto o significado que se adhiere al significante; el orden simbólico es el signo que hay detrás de esa relación real-imaginario. En Lacan, por ejemplo, se distingue entre el padre real, las imágenes del padre y el padre simbólico encarnado en lo que llama “nombre-del-padre”, esto es, la identificación del padre con la Ley. Este tercer orden no es ni real ni imaginario, no tiene relación alguna ni con una forma sensible ni con una figura imaginaria. Es un símbolo. Por consiguiente, lo simbólico no tiene una extensión real ni una extensión imaginaria. Su espacio, su territorio, su lugar es inextenso, estructural, es un espacio constituido como orden de vecindades. En este sentido, si lo simbólico sólo tiene un sentido topológico y posicional, entonces el sentido emerge de la combinación de elementos que no son significantes pero que en su mutua interrelación crean sentido.

²⁰⁷ IT, págs. 50-51.

²⁰⁸ En ID.

De este modo, los elementos simbólicos o unidades de posición no existen independientemente de las relaciones que establecen ya que es la relación diferencial la que establece la mutua determinación. Pongamos un ejemplo perteneciente al campo de la fonología. Se entiende por fonema al elemento simbólico independiente de las partes sonoras, significantes y reales, y de las partes conceptuales, significadas o imaginarias. El fonema es simbólico en tanto que es la unidad mínima que permite diferenciar y distinguir dos palabras de diferente significación: por ejemplo, *pato* y *dato*. Las letras y el sonido le dan un estatuto independiente respecto a los otros fonemas pero en sí mismo cualquier fonema es inseparable de la relación de oposición que establece con los otros fonemas, en tanto que cada fonema está compuesto de una serie de rasgos distintivos que se definen según un orden de oposiciones. Por ejemplo, el fonema /p/ posee los siguientes rasgos distintivos: oclusivo por oposición a /f/ que es fricativo; sordo por oposición a /b/ que es sonoro y oral por oposición a /m/ que es nasal. Por otro lado, el fonema /d/ es sonoro por oposición a /t/, oral por oposición a /n/ y dental por oposición a /b/.

Deleuze distingue, husmeando en las entrañas del estructuralismo, tres tipos de relaciones: las reales, las imaginarias y las simbólicas. Las relaciones reales se establecen cuando los elementos relacionados son independientes y determinados. Cuando sumamos $2+3$ cada uno de los elementos numéricos está perfectamente definido y goza de total autonomía, lo que facilita la determinación sintética de la suma. Las relaciones imaginarias se establecen entre elementos cuyo valor no está determinado pero, en cada caso que complete la indeterminación, tienen y adquieren un valor. En la fórmula o función $x+y+z=0$ no hay valores especificados. Sin embargo, son perfectamente determinables si completamos la función con un argumento. Por ejemplo, si $x=1$, $y=2$ y $z=3$ el valor de la función será 6. Las relaciones simbólicas, por último, no se dan ni entre elementos independientes ni entre elementos indeterminados que, en cada caso, tienen un valor determinado. Estas relaciones posibilitan una hilazón recíproca entre los diversos elementos según la fórmula diferencial Dy/Dx donde, a pesar de que Dy es indeterminado en relación a y , y Dx en relación a x , la relación Dy/Dx está totalmente determinada pues desencadena una reciprocidad que permite definir la naturaleza simbólica.

En definitiva, la estructura sería una composición de símbolos en un espacio según relaciones de oposición que tienen un carácter biunívoco.

Por otro lado, la gran novedad del estructuralismo radica en dos puntos clave. En primer lugar, en la disolución del sujeto y, en consecuencia, de la diferencia sujeto-objeto. En segundo lugar, en la afirmación de las estructuras inconscientes como campo previo a la sujeción. Es en esta estructura, en este *topos* estructural, donde se producen y construyen los sujetos: ya no es el sujeto el que produce los signos, sino el signo el que produce al sujeto a partir de relaciones de oposición. Según Lacan, todo surge de la estructura signifiante, del encadenamiento y la articulación de los significantes -del *topos* del inconsciente como lenguaje- donde un signifiante representa a un sujeto para otro signifiante. Así, el sujeto aparece y emerge como resultado de las relaciones entre significantes: es aquello que representa un signifiante para otro signifiante. Es decir, como sujeto barrado, como sujeto atravesado por lo Otro, por el lenguaje.

Deleuze y Guattari, por su parte, se proponen superar el estructuralismo (a pesar de la influencia determinante que este tiene en sus recorridos filosóficos. Estamos con Negri cuando afirma que la filosofía de Deleuze es “un estructuralismo sin estructura”²⁰⁹) y su sistema de oposiciones²¹⁰. Para ello, fabrican un espacio diferente al elaborado por los pensadores estructuralistas, un *topos* con mayor movilidad, más fluido y delirante. Este espacio está compuesto, igual que en el estructuralismo, por una composición de relaciones. Sin embargo, estas relaciones no van a estar definidas según un orden fijo de puntos y posiciones con relaciones bi-unívocas como ocurre en la fonología, en la estructura de parentesco o en la estructura signifiante que produce el sujeto barrado. En el estructuralismo la relación entre la profundidad y la superficie pone de relieve una serie de equivalencias e invariantes: hay sin duda un proceso

²⁰⁹ Negri, A: “Deleuze y la política, Archipiélago, nº 17, 1994: “*es cierto que el pensamiento de Deleuze se mantiene en el cuadro del estructuralismo, los bordes del pensamiento de Deleuze están completamente enraizados en la visión estructuralista del mundo, pero este estructuralismo es un estructuralismo sin estructura*”.

²¹⁰ Sobre las diferencias entre estructuralismo y postestructuralismo véase Pardo, J. L.: *La teoría de la individualización intensiva en el proyecto de una semiótica translingüística*, pág. 23: “[El estructuralismo consiste en] dar por bueno el código [...] en aceptar de golpe todas las denotaciones significantes y todos los significados connotados del sistema y de los que la Estructura es capaz de dar razón [...] verificando así las dicotomías de un universo semiológico total: signifiante/significado, connotación/denotación, lengua/habla [...] [El postestructuralismo supone una] crítica radical de las dicotomías elevándose hacia la posibilidad de una génesis de las segmentaciones de ambos planos tanto como a una genealogía de sus correspondencias”

isométrico similar, una topología de lo mismo. Por el contrario, lo que se ha venido a llamar post-estructuralismo pretende construir relaciones de diferenciación -y no de oposición- donde sea posible conectar un punto con cualquier otro. Estas relaciones de diferenciación no aíslan una estructura fósil y bi-unívoca. Más bien, instauran un suelo o *topos* dinámico de transformaciones incesantes. Si bien en el estructuralismo hay una transformación entre la profundidad y la superficie sin que haya un cambio de forma efectivo; en el post-estructuralismo de Deleuze-Guattari esta dualidad se difumina en virtud de movimientos impredecibles, de junturas entre elementos que potencian su transformación y su cambio de cualidad permanente: hay, por tanto, una transformación con cambio de forma que desarrolla, modifica y altera los elementos puestos en circulación, lo que conlleva la emergencia de un *topos* chapoteante y multilineal. Así, este *topos* no es ni arbóreo ni homogéneo, ni jerárquico ni genealógico. En vez de constituir una estructura arbórea donde el orden estructural es genealógico y filial (pensemos que en un sistema de ramificaciones nos es posible conectar un punto con cualquier otro; solo es posible la conexión con puntos fijos enclavados en niveles anteriores o sucesivos dentro de la línea de sucesión) pone en movimiento un proceso rizomático de líneas de desterritorialización y desestratificación antigenealógico. En vez de lengua homogénea determinada por constantes y universales lingüísticos; lengua heterogénea en estado de mutación según variables intralingüísticas. En vez de dicotomías entre estructura superficial y estructura profunda; lenguaje desterritorializado que aplanar toda dualidad. En vez de lenguaje de la interioridad; lenguaje descentrado y abierto al exterior en continuo estado de redefinición. En vez de lenguaje de poder de las consignas; poder del lenguaje de la potencia molecular. En vez de distinción entre semiótica de la significación, de la comunicación y de la referencia; línea de desterritorialización transemiótica que atraviesa todos los órdenes y límites de los sistemas de signos del cine y de la filosofía. Sin duda, es un estructuralismo sin estructura.

Hay que entender que esta transformación de la búsqueda de una estructura homogénea y cerrada, esta propuesta de buscar los movimientos de descentramiento y las heterogeneidades constitutivas de los conceptos y las imágenes, va a ser mucho más útil para nuestras pesquisas dentro de los entramados complejos y fluctuantes que Godard y Deleuze ponen en práctica. En estos autores, si bien es posible estructurar su pensamiento de manera arbórea mediante la disposición biunívoca de sus elementos

constitutivos, esta estrategia no nos va a permitir llevar a cabo nuestro principio genético que es el de mostrar la diferencia difiriendo. Si nuestra intención es ver el modo de funcionamiento de los conceptos de Deleuze y de las imágenes de Godard, la forma más acorde de mostrar este movimiento funcional, siendo fieles a sus respectivos métodos compositivos, tiene que huir del exceso de solidez, espesura y trama del estructuralismo. Tiene que ir, en definitiva, hacia un método más dúctil –y más gaseoso²¹¹– que posibilite relaciones múltiples entre los elementos de la imagen y el concepto, entre las series que conforman las imágenes y los conceptos y entre los dominios que atraviesan tanto los componentes como las series. Y no sólo eso. Tendrá que dar cuenta, además, de las posibilidades inéditas de conexión entre imágenes y conceptos.

Por ello, es inevitable el retorno al método rizomático que pusimos en práctica sobre las imágenes de *Ici et ailleurs* de cara a precisar las líneas del problema.

5.1.1. DEL ÁRBOL AL RIZOMA

La teoría del rizoma de Deleuze/Guattari tiene como objetivo desenmascarar la lógica arborescente que ha dominado la historia de occidente. La lógica de árbol está incluida en la lógica de la representación, es decir, el árbol opera y efectúa representaciones, mediaciones o imágenes del mundo. El árbol articula, segmentariza y coagula el oleaje indómito de la vida: no es más que un molde, una forma organizada significativa y subjetiva que fosiliza el devenir según líneas de articulación y estratificación. El libro clásico tiene una estructura arbórea, ordenada, unificada y total. En la modernidad, sin embargo, asistimos a un deterioro de estas estructuras arbóreas sólidas y segmentarizadas a través de desarrollos complejos y subsistemas encabalgados, pero sin salir de la totalización reflexiva. Deleuze/Guattari²¹² ponen como ejemplo de obra total de Joyce y de Nietzsche que, a pesar de transgredir la unidad lineal que articula todo libro-árbol en pro de la fundación de una obra fragmentaria, desarrollan sin embargo, movimientos de totalización cíclicos:

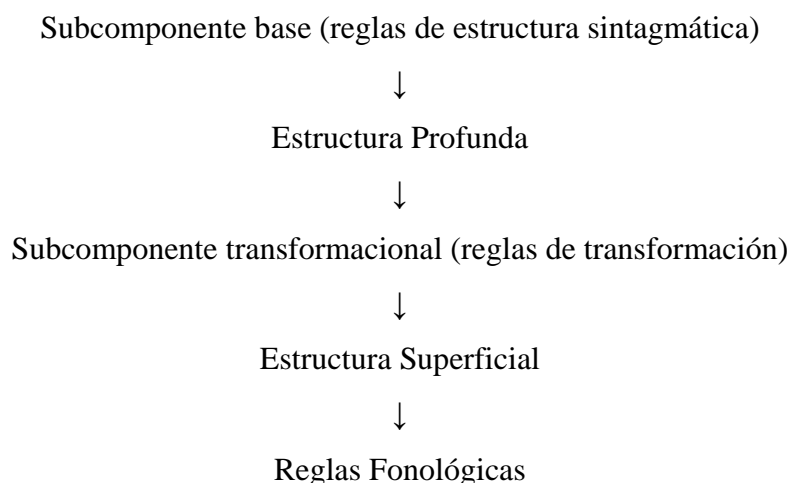
²¹¹ Véase la descripción que Deleuze hace de la imagen-gas en Vertov o Brakhage: IM, págs. 122-130.

²¹² Véase MP págs 11-12: “El sistema-raicilla es la segunda figura del libro (...) En este caso, la raíz principal ha abortado o se ha destruido en su extremidad; en ella viene a injertarse una multiplicidad inmediata (...) la obra mas resueltamente fragmentaria puede ser presentada como la Obra total.

totalización cíclica del texto en Joyce, totalización cíclica del eterno retorno en Nietzsche.

Por otro lado, la crítica de Deleuze-Guattari a la lógica de la representación tiene como oponente estelar al gramático y militante de izquierdas Noam Chomsky. La gramática generativa de Chomsky, sin lugar a dudas, se mueve dentro de esta lógica arborescente y unificada y guarda muchas similitudes con el modelo estructuralista sobre todo en el establecimiento de una dualidad en el seno de la lengua. Está dualidad, de marcado corte freudiano, diferencia entre estructura superficial y estructura profunda de la oración. La estructura superficial de la oración es el resultado de someter a la estructura profunda a ciertas transformaciones de acuerdo a unas reglas de transformación. Sin embargo, podemos preguntarnos ¿de donde procede la estructura profunda? ¿Cual es su origen? Según Chomsky la estructura profunda es generada directamente por la gramática. Así, tenemos (i) un subcomponente base que genera las estructuras profundas, (ii) un subcomponente transformacional que transforma la estructura profunda en estructura superficial, pero también (iii) un conjunto de reglas fonológicas que convierten la estructura superficial en representaciones fonéticas.

A partir de este brevísimo resumen del modelo generativo, podemos ya mostrar su estructura arborescente:



representa, sino que está abierta a la **experimentación**, a la conexión de heterogeneidades según el principio de cartografía.

(iv) la gramática generativa accede a posiciones o **determinaciones fijas**; el proceso rizomático produce una **mutación** en todo: sus dimensiones se transforman al conectarse con otras dimensiones.

(v) la gramática generativa organiza una **lengua homogénea** e ideal gracias al orden arborescente que establece al descomponer sus calcos superficiales en determinaciones fijas y universales; el proceso rizomático compone una **lengua heterogénea** según un desorden multiconectivo y mutante que niega toda lengua en-sí y universal para afirmar que sólo hay un cúmulo de dialectos en modulación metamórfica.

(vi) la gramática generativa atestigua la existencia de un universal de la lengua; el proceso de la rizomática invierte esta búsqueda universal y construye una teoría de la individuación que se centra en el estudio de las singularidades-acontecimientos o *haecceidades*.

(vii) la gramática generativa opera según la lógica dialéctica de lo Uno-Múltiple, esto es, de lo Uno (estructura profunda) emerge por filiación genealógica lo Múltiple (estructura superficial); la rizomática rompe con la dualidad Uno-múltiple para afirmar la existencia de multiplicidades en mutación que se definen por su relación con el afuera

Hay que aclarar que el rizoma no es un modelo, algo que si podemos afirmar de la gramática generativa. Ésta última ejerce calcos superficiales de la estructura profunda y se define por tres operaciones: en primer lugar, sus términos son fijos e inmóviles; en segundo lugar, las relaciones entre sus términos son biunívocas; y, en tercer lugar, la estructura que se organiza es acabada y limitada. Esta estructura férrea²¹³

²¹³ Sobre la diferencia entre el fijismo y la variabilidad del lenguaje véase González, W.: “Deleuze/Guattari: caos filosófico y control por el lenguaje”, Revista Praxis Filosófica, págs. 37-61: “La imposibilidad para definir un campo semántico fijo, una sintaxis fija o una fonemática fija; es decir, la imposibilidad de considerar zonas científicas del lenguaje, que serían en consecuencia independientes de una pragmática. A esta tesis se le opondrá, como lo veremos más adelante, el concepto como

-tanto de la gramática generativa como del estructuralismo- es el molde que se aplica sobre todos los campos de saber. Y ahí radica la problemática. Si todo se organiza como un lenguaje, si detrás de cada campo de saber –economía, antropologías, filosofía, psicología- se lee una estructura correlativa a la del lenguaje, entonces, los saberes tienen una genealogía y una estructura²¹⁴.

Estos son algunos de los territorios donde se revelan como incompatibles el estructuralismo y la rizomática. El germen que moviliza la crítica de Deleuze-Guattari se inscribe dentro de la tradición postmetafísica neo-nietzschana que pretende invertir y pervertir toda pretensión universalizante. El generativismo, sin embargo, insiste en la búsqueda de una estructura profunda y universal.

Ahora bien, ¿en qué sentido hay una lengua en-sí?, ¿cómo justifica Chomsky la presunta universalidad del lenguaje? Como ya hemos señalado, la gramática generativa apela a la existencia de una estructura profunda y universal de la lengua como fondo que emerge a la superficie de la lengua por mediación de ciertas reglas de transformación. Esta estructura bipolar de la lengua lleva a Chomsky a afirmar que en la estructura profunda se instala la gramática que, aparte de universal, también es inconsciente e innata. Innata porque se puede observar como en la experiencia lingüística de un niño, cuando aprende una lengua, se basa en una pequeña cantidad de expresiones a partir de las cuales adquiere una capacidad rica y compleja de producir y entender todas las oraciones posibles de su lengua. Por esta razón, Chomsky afirma que el niño dispone de una gramática universal e innata que le capacitan para adquirir cualquier lengua. Inconsciente, por otro lado, porque no hay una construcción experiencial y consciente sino que la gramática funciona como un fondo previo a toda experiencia.

Entre Chomsky y Deleuze se entreabren grandes diferencias a la hora de aportar pistas sobre el estatuto ontológico del lenguaje. En cierta manera, Deleuze y Guattari leen en Chomsky ciertas estructuras platónicas que a les resultan demasiado incómodas

variabilidad, como horizonte de acontecimientos, que se activa en un plano inmanente, fractal, de coordenadas intensivas”.

²¹⁴ Habría que distinguir en este punto entre el modelo estructural y el maquinismo rizomático. Véase Pardo, J. L.: *La teoría de la individualización intensiva en el proyecto de una semiótica translingüística*, pág. 141.

y asfixiantes. Chomsky busca un universal en la lengua mientras que Deleuze y Guattari buscan, mediante el proceso rizomático, el derrocamiento del platonismo para afirmar la existencia de multiplicidades sin estructura arborescente, sin unidad, sin una determinación fija.

5.1.2. LA PRAGMÁTICA TRANSEMIÓTICA EN LOS TEXTOS DE GODARD

El cine de Godard se alía con más fuerza con el postestructuralismo que con el estructuralismo. Sus films no dejan de poner en tela de juicio su propia estructura: no son sino una práctica sobre las propias formas de narrar. Pero, además, nos dan algunas claves para entender la transemiótica.

La crítica de Deleuze-Guattari²¹⁵ a la semiótica se centra, principalmente, en las semióticas occidentales que tienen un carácter analógico (régimen presignificante), simbólico (régimen significante), polémico (régimen contrasignificante) o mimético (régimen postsignificante). Ante estas semióticas, Deleuze-Guattari abogan por una semiótica diagramática asignificante lo que supone la disolución de todas las semióticas o regímenes de signos por medio de una “desterritorialización positiva absoluta”. Fundamentalmente, se trata de eliminar el poder de significación y de interpretación de las semióticas occidentales en virtud de una semiótica experimental que recurra a todo tipo de variables o manchas que rasguen la superficie de los signos bien formados. La variable sería una inter-forma que rompe con el anclaje representativo de las buenas formas o un inter-sentido que desvía el buen sentido, o un inter-ser que desnivela el status de los sujetos bien sujetados. Esta propuesta de una “desterritorialización positiva absoluta” de los sistemas de signos de cara a distribuir las variables dentro un plano de variación, les acerca a las propuestas de Kristeva y a su crítica del signo²¹⁶. Para la autora francesa, la ciencia de los signos sólo sirve para prácticas lingüísticas normalizadas como son el discurso científico o la literatura representativa pero no sirve

²¹⁵ Véase MP.

²¹⁶ Kristeva, J.: *Semiótica*, págs. 60-61: “[...] signo [...] se aplica íntegramente a las normas simbólicas que forman y consolidan todas las variantes de la sociedad europea moderna (el discurso científico, la literatura representativa, etc.), pero resulta impotente ante las prácticas semióticas que se apartan de las normas o tienden a modificarlas (el discurso revolucionario, la magia, el paragramatismo) [...] signo=no práctica”.

para todas aquellas prácticas que se escapan de dicho criterio de demarcación o tratan de modificarlo y ponerlo en solfa.

Este es el caso de los films de Godard: films que integran en su propia práctica una crítica a los modelos dominantes de organización social, artística o política; films políticos y mágicos a un tiempo. En Godard, decimos, no hay un sistema de constantes y de signos que van dando espesor al texto audiovisual sino, más bien, un mecanismo de variables en mutua relación que ponen en tela de juicio la teoría del signo. En *British sounds*, por ejemplo, de lo que se trata es de bloquear o tchar lo signos, esto es, de cortocircuitar la relación entre el significante (la imagen o el sonido) y su significado (el concepto al que remite) por medio de, por decirlo con las palabras de Lacan, la algoritmación del signo. Cada significante (imagen o sonido) pierde su anclaje con el significado para significar a través de la relación con otras imágenes o sonidos.

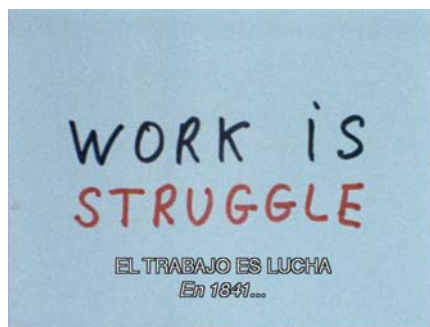
Así, sobre el significante de la imagen de la mujer desnuda...



...se superponen significantes sonoros que la “trabajan”. Este trabajo del sonido se da mediante la superposición de una voz femenina (no queremos que nos envuelvan en celofán y nos hagan preparar el té...) y una voz masculina (“explotación de las mujeres” “la jungla del sexo”...). Sobre esta secuencia, Sheila Rowbotham cuenta lo siguiente: “En cuanto a la intención de Godard de lograr que un coño resultara aburrido, lo único que puedo decir es que un amigo de Socialismo Internacional me dijo que su primer pensamiento había sido “una tía buena”...hasta que el plano se repitió una y otra

vez y empezó a escuchar”²¹⁷. Así, el trabajo del sonido sobre la imagen provoca la deriva de nuestra mirada.

Apuntemos, por otro lado, que también aparecen otros significantes como los carteles, que se componen y conjugan con la imagen y el sonido:



De este modo, la significación emerge no del anclaje del significante al significado. Como dice Lacan: “Y nadie dejará de fracasar si sostiene su cuestión, mientras no nos hallamos desprendido de la ilusión de que el significante responde a la función de representar el significado”. Así, no es el signo el que significa (no es la unidad significante-significado la que potencia el significar) sino el algoritmo que es algo así como el trabajo sobre el signo. Es la relación de los significantes, su articulación como cadena significante, en definitiva, su juego, el que procura la significación. Ahora bien, este juego es un juego de diferencias afirmativas y no de oposiciones negativas; diferencias que rompen con la estructura arbórea. Un juego que sería una especie de pragmática sobre la lengua, un trabajo que no es sólo estético y que, como reza el título de este mismo film, también es una forma de lucha.

En este sentido, la semiótica debería ser tan creativa como los propios textos que trata de pensar, no debería de ceñirse a la sistematización y el reflejo de una serie de prácticas textuales sino que debería, siguiendo la pauta de estos mismos textos creativos y antinormativos, constituirse ella misma como práctica creativa y productiva. Esta semiótica creativa, diagramática y productiva no trata de organizar y localizar las sustancias y las formas de los textos. Y menos aun los textos movedizos y mutantes de Deleuze o Godard. Si queremos utilizar la semiótica para ver el funcionamiento de los

²¹⁷ Rowbotham, S.: *Promise of a Dream: Remembering the sixties*, Peguin, Londres, 2000, pág. 221.

textos de Deleuze y de Godard tenemos que tener en cuenta que estos son textos *in progress*, textos en marcha, textos sin una sustancia y una forma determinada, textos que guardan en su interior la cifra para ponerlos en marcha. Se trataría, en todo caso, de apropiarse de una semiótica que vaya más allá de la sustancia y de la forma, una semiótica que tuviese como objeto una materia físicamente no formada y unas funciones semióticamente indeterminadas.

Y sin duda los films de Godard no disponen una sustancia y una forma definida, clausurada y cerrada. Son realmente un buen ejemplo de materia y función no formada. En *Le gay savoir* vemos como el film y la teoría del film se identifican: cada cosa que acontece en la imagen y el sonido se va transformando a medida que se va pensando, lo que conlleva indefectiblemente que la esencia del film este en movimiento. En el siguiente diálogo entre los personajes se va perfilando la teoría que lo que vamos a ir viendo:

- *Lo que hay que descubrir son imágenes y sonidos libres, por ejemplo di: ¡oh!*
- *Ooooooooooooooooooh!*
- *Y ahora: Stalin!*
- *Stalin!*
- *Esos dos sonidos, teóricamente, no tiene ninguna relación entre sí*
- *No, pero pueden tenerla eventualmente*
- *Sí, entonces lo que hay que saber es lo que les separa...conocer*
- *...delimitar...en el tiempo y en el espacio...esta palabra silenciosa que está entre ellos*
- *Y cuando la conozcamos, cuando utilicemos estos dos sonidos juntos, su relación será justa.*

Esa palabra silenciosa es el lugar de la diferencia entre los significantes, el lugar de la variable. Y el lugar de la variable no es otra cosa que la vida de la palabra como cambio cualitativo: las imágenes y lo sonidos no son constantes, sino fuerzas en mutación. Bajtin²¹⁸ propuso estudiar la vida de las palabras por medio de una nueva

²¹⁸ Bajtin, M.: *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México, 1986: “Para nuestros propósitos tienen capital importancia las facetas de la vida de la palabra, de las cuales se abstrae [prescinde] la lingüística, por eso nuestros análisis subsiguientes no son de carácter lingüístico en el sentido exacto,

ciencia: la translingüística. Nosotros pretendemos seguir sus pasos y estudiar las variables audiovisuales desde las coordenadas dialógicas de la semiótica translingüística o trans-semiótica.

Pero Godard no se contenta con mostrar su método: a medida que lo hace y rehace lo va poniendo en práctica hasta el punto que es imposible distinguir teoría y práctica. Las imágenes y los sonidos se van superponiendo y encadenando, van abandonando su contexto en un proceso de desterritorialización brutal. Esta lección nos tiene que servir para llevar a cabo una práctica semiótica diagramática.

De este modo, esta semiótica ávida de novedades y abierta a la experimentación no tiene que buscar las raíces, la verdad o la cifra de un texto, sino que tendría que tener la fuerza movilizadora para poner en marcha y en circulación las variables constitutivas de los textos. Sería una semiótica, como defienden Deleuze-Guattari, diagramática, es decir, una semiótica que disolvería los grafos jerárquicos que componen los textos para, en primer lugar, disponer en un mismo plano los signos-partículas sustraídos y para, en segundo lugar, posibilitar los vínculos relacionales entre dichos elementos desengranados de la estructura textual. Pero, también, una semiótica transimbólica y práctica que tuviese como objeto de estudio la productividad de los textos y donde ella misma estuviese en reelaboración-producción permanente y abierta a la crítica. Una semiótica que se olvide del signo, que lo tache o lo borre para poner sobre el tablero las variables y las líneas de mutación constitutivas de todo texto según un movimiento translingüístico que es el que posibilita la relación entre las variables. Así, el texto está abierto a toda conexión heterogénea con su afuera ya que, como dice Kristeva

el texto es un instrumento en el que las unidades semánticas de la cadena lingüística (palabras, expresiones, frases, párrafos) se abren en volumen poniéndose en relación, a través de la superficie estructurada del habla, con la infinitud de la práctica

sino que más bien están relacionados con la translingüística, entendiendo por ésta el estudio de los aspectos de la vida de las palabras (...) Las relaciones dialógicas (incluyendo la actitud dialógica del hablante en su propio discurso) son objeto de la translingüística (...) La comunicación dialógica es la auténtica esfera de la vida de la palabra. Toda la vida de una lengua en cualquier área de su uso (cotidiana, oficial, científica, artística, etc.) está compenetrada de relaciones dialógicas. Pero la lingüística estudia la "lengua" misma con su lógica, dentro de un carácter general, como algo que vuelve posible la comunicación, abstrayéndose metódicamente de las propias relaciones dialógicas"

translingüística (...) remiten a textos fuera del texto presente y no toman su significación más que como enchufes con ese texto-fuera-del-texto-presente²¹⁹.

Lo que llama Kristeva práctica translingüística se parece a lo que nosotros llamaremos transemiótica. La transemiótica consiste en el engranaje diferencial de diversos sistemas de signos de cara a disolverlos y tacharlos, olvidando su orden y su genealogía. Es una especie de superposición de sistemas de signos (visuales, auditivos, escriturales) que termina por emborronarlos para dar a luz un sistema de variables. *Histoire(s) du cinema* es quizá el texto que mejor describe el movimiento de la transemiótica. Es una historia que rechaza la continuidad lineal y arbórea (de hecho, la manera de trabajar de Godard rompe, no sólo con la estructura narrativa arbórea de los films, sino también con los lineamientos de las fases de producción: cuando rueda por la mañana *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, por la noche monta *Made in USA*; siempre entre-dos) un texto en mutación y experimentación constantes, un texto hecho de textos-fuera-del-texto-presente, un texto cuya estructura no es otra cosa que estructuración. La trans-semiótica igual que este film, es antigenealógica en tanto que no sigue la línea recta de la historia sino la línea curva del devenir; multiconectiva, en tanto que distribuye una multiplicidad de elementos que se intersectan a diferentes niveles (de la imagen, de la secuencia, del film completo); experimental, en tanto que compone una cartografía móvil, alterable y modificable; heterogénea, en tanto dispone una cúmulo de significantes en modulación metamórfica permanente.

²¹⁹ Kristeva, J.: *Semiótica*, págs. 105-106.

5.2. DEL PSICOANÁLISIS AL ESQUIZOANÁLISIS

5.2.1. LA PRAGMÁTICA COMO IMPROVISACIÓN Y EXPERIMENTO

“El esquizoanálisis o la pragmática no tienen otro sentido: haced rizoma, pero no sabéis con que podéis hacerlo, que tallo subterráneo hará efectivamente rizoma o hará devenir, hará población en vuestro desierto. Experimentad”²²⁰. El método de Deleuze para hacer filosofía tiene como principio básico la búsqueda de conexiones heterogéneas entre las cosas. Sin embargo, estas conexiones no se manifiestan de manera cristalina a nuestros ojos, no aparecen de forma clara y distinta. Por ello, para trazar puentes entre las cosas, esto es, para construir relaciones, es imprescindible la experimentación como momento de unión con el exterior. Sin duda estamos sumergidos en una trama en devenir permanente, en una red donde todo se conecta con todo. Sin embargo, hay que puntualizar que esa red no es inmóvil sino que está transformándose a medida que los encuentros *entre-dos* producen una novedad. Y esta novedad, que emerge al atravesar los umbrales y los perfiles de las cosas, tiene la forma de la conjunción Y. La cópula o intersección producida por la experimentación es la que constituye el mundo en devenir, la que crea el mundo donde todas las cosas circulan y crecen, donde se disuelven unas multiplicidades en otras. Godard no deja de poner en práctica la relación Y, la experimentación, en una de sus míticas definiciones de “arte” en sus *Histoire(s) du cinéma*: “Yo llamo arte aquí a la expresión de relaciones desconocidas y de pronto convincentes entre los seres, o entre los seres y las cosas”. Pero el cine de Godard no es sólo arte. También es ciencia experimental, pues Godard “ensaya experimentos al modo de un científico, sólo que el objeto de sus pruebas son las relaciones entre las imágenes y los sonidos”²²¹. De hecho, en films como *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, parece olvidar el carácter ficcional del film y parece querer construir un ensayo experimental y rizomático sobre la vida en la ciudad:

Para decirlo todo, hago participar al espectador en la arbitrariedad de mis elecciones y en la búsqueda de las leyes generales que podrían justificar una elección particular. ¿Por qué hago esta película, por qué la hago de esta manera? (...) Lo planteo continuamente esta pregunta. Me contemplo filmando y se me oye pensar. En resumen, no es una

²²⁰ MP, págs. 255-256.

²²¹ De Lucas, Gonzalo: “Cálculo, escritura, información”, Intermedio, Barcelona, 2008, pág. 32.

película, es un ensayo de película que se presenta como tal. (...) No es una historia; quiere ser un documento²²².

El devenir, en este sentido, ejerce una función de desterritorialización, una función de expresión antiteleológica. Esta función actúa como una antimemoria. De algún modo, rompe con el doble movimiento de reterritorialización de la memoria: desde al antiguo presente al presente actual y desde el presente actual al antiguo presente. La memoria, por tanto, no moviliza ningún devenir. Ni siquiera cuando uno viaja²²³, es decir, cuando uno se mueve de un lugar a otro pues si a pesar de desplazarnos a un lugar diferente llevarnos auestas nuestros recuerdos y nuestra biografía, entonces no hay transformación. Para hacer un viaje que nos transforme, que nos remueva hay que olvidarse de uno mismo y evadirse²²⁴. Hay que trazar una línea de fuga que nos abra al exterior, al afuera, que dinamite nuestra memoria y nuestro nombre propio, que nos mezcle con el mundo.

En este sentido, experimentar es improvisar, lanzarse y capturar lo imprevisible del mundo. Godard ha seguido como principio constructivo la improvisación. Todo lo que filma, incluso las tomas aparentemente fallidas, le sirven para organizar sus películas, pues sabe que si esas tomas se enlazan con otras puede salir a flote una nueva idea, una idea imprevista. Pero no sólo las uniones de tomas fallidas producen novedades. También la unión de elementos aleatorios, de registros visuales involuntarios o asignificativos, a través de la conjunción Y, posibilita la aparición de novedades. Así, la mezcla de componentes heterogéneos, de materiales diversos como tomas fallidas, registros aleatorios, entrevistas, carteles o lecturas de textos organizan una transversalidad en los órdenes clasificatorios de los géneros cinematográficos. Esta transversalidad conjuga todos los niveles, todos los materiales, todas las formas, todos los lenguajes en beneficio de una semiótica polívoca que sintetiza todas las

²²² Godard, J.-L.: "En la sociedad moderna, la prostitución es el estado normal", L'Avant-Scène du cinéma, n° 70, mayo 1967.

²²³ Sobre el viaje se puede consultar sus reflexiones sobre el viaje en la literatura inglesa en *Diálogos* y su tipología de los viajes en *Conversaciones*.

²²⁴ Véase D págs. 45-46: "*Partir, evadirse, es trazar una línea. El objeto supremo de la literatura, según Lawrence: "Partir, evadirse,...atravesar el horizonte, penetrar en otra vida" (...) la línea de fuga es una desterritorialización (...) Huir es trazar una línea, líneas, toda una cartografía. Solo hay una manera de descubrir mundos: a través de una larga fuga quebrada (...) El devenir es geográfico*".

disyunciones: una semiótica rizomática y desterritorializada que traza variaciones y mutaciones en cada encuentro.

Así, podemos afirmar que Deleuze y Godard producen una transemiótica que atraviesa todos los órdenes, que traza líneas de fuga entre los estratos organizados y que, en este universo en mutación, ni ella misma se libra del eterno retorno del devenir, del eterno estado de fuga. La transemiótica es lo mismo que la pragmática o el esquizoanálisis. No se propone representar ni interpretar ni simbolizar nada sino, tan solo, trazar líneas de fuga entre los estratos. La transemiótica es la experimentación, la mezcla con el afuera, el desequilibrio, la disimetría, el cortocircuito y la abertura que disuelve la identidad de los seres imponiendo un orden dinámico. Y tanto la obra de Deleuze como la de Godard²²⁵ están abiertas a un torrente de conexiones y asociaciones imprevistas.

5.2.2. LA PRAGMÁTICA COMO ESCRITURA DEL DEVENIR

El ejercicio de la transemiótica como práctica de las líneas de fuga, como desterritorialización y apertura, se ejemplifica en la escritura: en el proceso y la producción de la escritura. Escribir no es imponer una forma a la materia vivida, escribir no es acotar ni describir ni interpretar los estados de variación del mundo. Escribir es un acto mestizo y salvaje, más cercano al oleaje dionisiaco que a la aplicación de estructuras y de formas. En el acto de escritura todo sometimiento a una estructura o a un esquema formal invariable inmoviliza la universal variación de la vida. La escritura es, más bien, asunto del devenir: una hazaña siempre inacabada, siempre en proceso, siempre en la búsqueda de nuevas conexiones con el exterior, con lo real-material, con las series infinitas convergentes que componen el mundo. La escritura es encuentro, alianza, relación diferencial con lo otro y, en tanto que relación con el afuera, la escritura se presenta como proceso siempre vivo en continua construcción, en continua desterritorialización.

²²⁵ Véase Comolli, J.-L.: “Le femme mariée”, Cahiers du cinéma, nº 159, octubre 1964: “*todas las películas de Godard son a la vez lejanas y cercanas, sin conexión y sin embargo ricas en conexiones, como los pensamientos que fluyen o que surgen de vez en cuando*”. Son películas realmente susceptibles a las prácticas esquizoanalíticas.

“La escritura es inseparable del devenir”²²⁶, es la unión, la conjunción con lo otro: con lo animal, lo vegetal, lo mineral, lo molecular y hasta lo imperceptible. Se escribe para ser otro, para escribir desde otro, *entre* otro; se escribe para abandonar nuestro Yo, para alimentarse de otros yoes, de otras multiplicidades; se escribe para conjugarse con el mundo, no para imitarlo; se escribe para devenir, para trazar una línea de fuga que rompa la sólida estructura del organismo, de las significaciones dominantes, de las identidades subjetivas. En este sentido, toda escritura es una traición: traición a tu sexo, a tu raza, a tu clase social, a tu identidad.

Así, la escritura es la pragmática de los flujos informales, desterritorializados y mutantes que convergen con otros flujos que, a su vez, desterritorializan el propio acto de escritura. Esta práctica de la escritura, este devenir de la escritura introduce en el seno de la lengua disyunciones, anomalías sintácticas, rupturas gramaticales, esto es, incrusta una lengua minoritaria, mestiza y dinámica en el corazón de la lengua oficial. Esta lengua minoritaria ejerce un impulso desterritorializante sobre la lengua mayoritaria, convencional y dominante, un impulso que convierte a la escritura no solo en una práctica extraña a la lengua, sino también en un proceso anarquizante y revolucionario en el interior de la lengua.

Por esta razón, la escritura es un devenir: un experimento al margen de la estructura oficial de todos los discursos. La escritura es un germen creativo que desestabiliza la imagen ordenada, la lógica lógico-clasificatoria y genético-evolutiva de los saberes y sus discursos. Su función radica, por tanto, en trazar líneas entre los estratos apilados a lo largo de la historia de cara a desenmascarar la falacia de todo orden discursivo. De modo la escritura es creación y destrucción, nunca imitación o representación pues ¿cómo es posible crear si no buscamos conjunciones con las fuerzas que componen el mundo?, ¿cómo escribir si no diluimos nuestra identidad con la de las demás cosas?, ¿cómo escribir sin devenir-otro?

Hay que perder la identidad, el nombre, el rostro. Hay que devenir, entrar en contacto con las cosas exteriores que, a su vez, contactan con todo. Tenemos que devenir-Deleuze y devenir-Godard, tenemos que devenir para poder investigar los

²²⁶ CC, pág. 15.

devenires que les construyen. Tenemos que devenir, que delirar, que dejar fluir todos los códigos, todos los discursos, todas las imágenes y todos los conceptos para poder poner en práctica la desterritorialización, la interconexión que hace crecer el rizoma que nos enreda. Tenemos que abandonar la idea de autor para afirmar un agenciamiento colectivo de enunciación, para hacer hablar a las singularidades preindividuales, para mezclarnos y mezclar, para producir y producirnos, para dejar de decir yo=yo y empezar a decir yo=otro, para disolver la identidad a favor de la diferencia, para envolver el mundo y que éste, a su vez, nos envuelva.

5.2.3. LA PRAGMÁTICA COMO JUEGO DE LOS PRINCIPIOS O EL DEVENIR-LEIBNIZ

La mezcla del sujeto con el mundo nos lleva a reformular el estatuto de los dos polos del conocimiento: el sujeto y el objeto. Hasta ahora, hemos tratado de describir como sujeto y objeto están inmersos en un proceso de universal variación²²⁷. Y esta variación retorna en uno de los libros de la última etapa de Deleuze: su libro sobre Leibniz. El sujeto, según el devenir-Leibniz de Deleuze, es perspectiva, esto es, punto de vista sobre una variación. Pero está variación que está envuelta por el sujeto, a su vez, envuelve al sujeto: “El punto de vista no existe fuera de la variación de la misma manera que la variación no existe fuera del punto de vista”²²⁸. El universo en movimiento, el universo interconectado, el universo en variación, el universo como serie infinita de curvaturas o inflexiones es lo que captura el sujeto, lo que incluye desde una determinada perspectiva. Así, tenemos, por un lado, “el mundo es la curva infinita que toca en una infinidad de puntos una infinidad de curvas, la curva de variable única, la serie convergente de todas las series”²²⁹ y, por otro lado, tenemos “Cada mónada como unidad individual incluye toda la serie, expresa así el mundo entero, pero no lo expresa sin expresar más claramente una pequeña región del mundo, un departamento, un barrio de la ciudad, una secuencia finita”²³⁰. En este sentido, la ontología leibniziana parte del mundo de las inflexiones, de la curva de variable única que conecta todas las curvaturas a la inclusión que el sujeto expresa. Aquí encontramos un paralelismo entre Hume y Leibniz: “se va del mundo al sujeto”(Leibniz), “se va de los dados al sujeto”

²²⁷ Véase I.3. El montaje del entre.

²²⁸ P, pág. 33.

²²⁹ P, pág. 37.

²³⁰ P, pág. 38.

(Hume) ; aunque, en cada uno de los casos, el plano en el que se construye el sujeto cambia. En Hume, el plano instaurado es un plano inmanente; mientras que en Leibniz es trascendente. Para Leibniz, Dios crea el mundo y coloca en él a las almas, a los sujetos expresivos que actualizan el mundo. El mundo sólo existe virtualmente, esto es, como expresión incluida en los sujetos. Así, el mundo sólo existe como expresión de los sujetos, pero a condición de que los sujetos sólo expresen la serie infinita de curvaturas que componen el mundo creado por Dios. En este sentido, tanto lo interior como lo exterior están sumergidos en un proceso de variación continua: los sujetos (lo interior) actualizan en el alma todas las inflexiones del mundo, pero el mundo se realiza en la materia (en lo exterior). Siempre hay un exterior en el exterior y un interior en el interior, siempre máscaras dentro de máscaras: espontaneidad infinita de las inflexiones del mundo y receptividad infinita de los sujetos inclusivos.

La inclusión leibniziana, la captura de lo exterior, de las variaciones del mundo se desarrolla como un predicado relacional que se incluye como un predicado atributivo. Toda atribución supone una parálisis y para Leibniz el predicado no es una atribución sino un movimiento, un cambio. El mundo es el conjunto de predicados que se aloja en el fondo indeterminado de todos sujetos. Sin embargo, este fondo informal es determinado según el punto de vista, según una manera particular, según un enfoque expresivo de cada individuo: “El mundo es la predicación misma, las maneras son los predicados individuales, y el sujeto, lo que pasa de un predicado a otro como de un aspecto del mundo a otro”²³¹. A los sujetos todo les nace de su propio fondo, del fondo que contiene todos los predicados, del fondo indeterminado que se determina según la manera, según el punto de vista sobre el fondo que se actualiza en el movimiento, en el viaje de un aspecto del mundo a otro. El sujeto es el devenir *entre* dos maneras o determinaciones que emergen del fondo sombrío de predicados indeterminados y de curvaturas variables. Pero, el sujeto como devenir expresa el mundo en variación desde un enfoque particular: pone en práctica los predicados individuales que le interesan.

Si la historia es un fondo informal, Deleuze y Godard extraen de su cuerpo informe las maneras o los devenires que les interesan. Sin embargo, esa expresión disuelve los perfiles, las formas y las esencias: la expresión se opone a la esencialidad

²³¹ P, pág. 72.

del atributo y a la claridad de la forma para construirse como predicado en devenir que emerge del fondo informe.

A partir de estos argumentos, Deleuze formula dos principios inherentes a la filosofía de Leibniz. El primer principio dice que “Todo es siempre la misma cosa”, esto es, todo se aloja en un fondo sombrío, común e indeterminado. Pero, por otro lado, “Todo se distingue por el grado, todo difiere por la manera”, esto es, por las determinaciones que va adquiriendo según el punto de vista. Ahora bien, estos dos principios son complementarios pues hay un único y mismo mundo que contiene una variedad infinita de maneras, de puntos de vista plegados. Así, el mundo es un juego de los principios, un juego donde los propios principios son los que están en juego dentro de la trama barroca: el juego que interioriza a los jugadores, a los individuos que actualizan el conjunto arquitectónico del mundo; el juego que interioriza el tablero, el conjunto de inflexiones y predicados que componen el mundo y el material del tablero en el que se juega, la materia propia del conjunto que se realiza en el exterior. Deleuze, siguiendo a Leibniz, se propone inventar principios que continuamente se estén reinventando: en eso consisten los principios de conexión y heterogeneidad, de multiplicidad, de ruptura asignificante y de cartografía.

Unos principios que componen un juego -que ya hemos puesto en práctica en I.2. Jugando con Ici et ailleurs-, y una topología, que pondremos en práctica en el bloque III. Topología diferencial. “Hay en Leibniz toda una topología”²³², señala Deleuze.

5.2.4. LA PRAGMÁTICA COMO PRODUCCIÓN DE INCONSCIENTE

Godard es un productor de imágenes. “Yo me considero un productor”, dice en *Introducción a una verdadera historia del cine*. Deleuze también es un productor, un productor de conceptos a través de la desterritorialización, a través de los encuentros heterogéneos. En ambos, por tanto, se desencadena un proceso de producción.

²³² Deleuze, G.: “El método de dramatización” [En ID, pág. 142].

Estas producciones son producciones del inconsciente que no pueden ser encubiertas por Edipo. Edipo intenta someter toda producción deseante, toda producción de imágenes y conceptos a una representación, a un teatro mítico, a una ley, a un padre. Sin embargo, la producción no es edipizable: los flujos creativos no pueden ser codificados ni territorializados pues están chorreando continuamente: chorrean las imágenes, chorrean los conceptos. El cine godardiano es un cine esquizofrénico, un cine que posibilita la coexistencia de los códigos, de los géneros cinematográficos, un cine que mezcla diferentes estratos semióticos, que monta piezas fragmentadas sin imponer una lógica unívoca. El cine de Godard no se deja linealizar por un significante. La filosofía de Deleuze tampoco deja que sus flujos y sus devenires se paralicen a través de la interpretación que somete lo diverso a los padres, las leyes o las carencias. En ambos casos, el proceso de construcción no cesa de errar, de desterritorializarse, de atravesar los límites y los estratos, de mezclar todos los códigos.

La producción de inconsciente siempre está en contacto con el afuera, nunca se totaliza, nunca reúne sus partes o sus piezas discordantes en un todo. Los libros de Deleuze son producciones filosóficas que están interactuando entre ellos y con los otros libros de la historia de la filosofía. Las películas de Godard no son cerradas sino que también dialogan entre ellas y establecen conexiones con la historia del cine. La producción es una multiplicidad pura, un proceso en devenir que relaciona elementos o términos diferenciales. Pero hay que añadir que estas producciones de multiplicidades puras de fragmentos no pueden ser reterritorializados. El psicoanálisis trata de someter estos fragmentos a una unidad, a una representación: “Edipo: extraer de la cadena significante un objeto completo trascendente, como significante despótico del que toda la cadena entonces parecía depender, asignando una carencia o falta a cada posición de deseo, uniendo al deseo a una ley, engendrando la ilusión a un desprendimiento”²³³

Para acabar de una vez por todas con el psicoanálisis dogmático, para reescribir el psicoanálisis –por decirlo a lo Leibniz- desde otro punto de vista o perspectiva, Deleuze y Guattari fundan el esquizoanálisis o práctica de desterritorialización del inconsciente. El esquizoanálisis hay que entenderlo como proceso y no como entidad clínica, esto es, como práctica que pone en juego códigos heterogéneos, como simbiosis

²³³ AE, pág. 115

con el exterior: “¿Qué pide el esquizoanálisis? Nada más que algo de verdadera relación con el exterior, algo de realidad real”²³⁴.

Un poco de realidad, un poco de vida. De esa vida que se respira en *Pierrot le fou*: vida de Ferdinand (“*Y la vida es ese misterio nunca resuelto*”), vida de Marianne (“*Paso de libros. Lo que yo quiero es vivir*”):



Sin duda, el cine de Godard –de modo similar a la filosofía de Deleuze– rezuma un cierto nietzscheanismo que se ejerce a través de la afirmación de la vida como valor supremo. Ahora bien, para afirmar el valor de la vida hay que, por un lado, destruir (con el martillo) los valores, leyes y códigos establecidos –que no antiguos²³⁵– que la coartan y, por otro lado, construir y crear otros nuevos: “Crear es inventar nuevas posibilidades de vida”²³⁶. Y toda creación, en tanto práctica vital, no deja de ser revolucionaria²³⁷.

²³⁴ AE, pág. 345

²³⁵ Mengue, P.: *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, pág. 87: “Nuevo e intempestivo se oponen no a antiguo sino a establecido. Los valores establecidos no han sido nunca nuevos incluso en su tiempo”.

²³⁶ SKN, pág. 214.

²³⁷ Pellejero, E.: *Deleuze y la redefinición de la filosofía*, Universidad de Lisboa, 2005, pág. 77: “afirmar la posibilidad de una pragmática revolucionaria más allá de la revolución como realización o desencaminamiento de la historia”.

II. NUDO I: INMANENCIA, DESFUNDAMENTACIÓN, PRAGMÁTICA.

1. EL PLANO DE INMANECIA DE LAS IMÁGENES Y LOS CONCEPTOS.

Pensad con Y, en lugar de pensar con
ES
DELEUZE

¿Qué pasa con el verbo ser? ¿Por qué
hay que responder a la cuestión del
“ser”?
GODARD

Esta es sin duda la idea más profunda de
Bergson-Deleuze: cuando captamos el
doble movimiento descendente y
ascendente, de los entes al Ser y luego
del Ser a los entes, pensamos de hecho
el movimiento del Ser mismo, que sólo
es el entre-dos, o la diferencia, de los
dos movimientos.
BADIOU

1.1. TRES FORMULACIONES DEL PLANO DE INMANENCIA

Los libros de cine de Deleuze reformulan y reterritorializan muchos de los conceptos creados en su obra filosófica anterior. Pero no sólo los conceptos van a ser desterritorializados-reterritorializados, el propio plano en el que se distribuyen los conceptos va a sufrir también esta continua renovación²³⁸.

Así, el plano de universal variación, el Todo-ilimitado que fundamenta el programa antiplatónico deleuzeano de una ontología del devenir, va a ser recontextualizado y reterritorializado en los libros sobre el cine, donde el plano se circunscribirá a las imágenes-movimiento del universo. O, lo que es lo mismo, el plano de universal variación formulado en su obra filosófica –sobre todo en *Diferencia y repetición* y *Mil mesetas*– se reterritorializará en sus libros de cine y, años más tarde, en su última obra escrita junto a Félix Guattari: *¿Qué es la filosofía?*

Sin ser las únicas posibles, vamos distinguir tres formulaciones del plano de inmanencia: el plano de inmanencia como Lo Dado, el plano de inmanencia como el Diagrama y el plano de inmanencia como el Sinsentido.

En *Empirismo y subjetividad*, Deleuze define del siguiente modo Lo Dado: “Lo dado es el flujo de lo sensible, una colección de impresiones e imágenes, un conjunto de percepciones. Es el conjunto de lo que aparece, el ser igual a la apariencia; es el movimiento, el cambio, sin identidad ni ley”²³⁹.

Por tanto, el plano de inmanencia es lo dado entendido como el caos de lo sensible, el flujo en variación de las impresiones sin identidad ni demarcación del que emergen las sensaciones.

²³⁸ Deleuze entiende la filosofía de modo constructivista y creativo lo que le lleva a distinguir entre el plano, como Uno-todo, y concepto, como singularidad fragmentaria que resuena dentro del plano. Sólo así es posible la relación de los conceptos y su mutua construcción. “*La filosofía es un constructivismo, y el constructivismo tiene dos aspectos complementarios que difieren en sus características: crear conceptos y establecer el plano. Los conceptos son como las olas múltiples que suben y bajan, pero el plano de inmanencia es la ola única que los enrolla y desenrolla*”. QF, pág. 39

²³⁹ ES, pág. 93.

En este plano de inmanencia se niega todo ordenamiento orgánico pues si lo sensible está en universal variación no es posible la determinación de lo que aparece según un orden orgánico: “Se dirá que lo dado se da al menos a los sentidos, que supone órganos y hasta un cerebro. Sin duda. Pero lo que hay que evitar es asignarle al organismo una organización (...) Por sí mismo un órgano es sólo una colección de impresiones consideradas en el mecanismo de su aparición (...) lo dado (...) no puede apelar a cosa alguna mas que a si mismo”²⁴⁰.

En segundo lugar, Deleuze define del siguiente modo el Diagrama en su libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación*: “El diagrama es de hecho un caos, una catástrofe, pero también un germen de orden o de ritmo. Es un caos violento en relación con los datos figurativos, pero es un germen de ritmo en relación con un nuevo orden de la pintura: «abre dominios sensibles»”²⁴¹

De modo que el Diagrama impone el caos a las formas, las deconstruye para crear una nueva forma: la Figura. Los cuerpos y los colores se confunden, las formas que están a punto de desaparecer se mezclan con las que empiezan a emerger. Así, el Diagrama establece un plano de inmanencia en las formas para deformar los cuerpos y los colores y hacer surgir la Figura. En todas partes el reino de lo borroso y de lo indeterminado, en todos los lugares caos como plano de inmanencia que disuelve todo orden orgánico, toda forma, toda determinación que está a punto de estabilizarse.

En tercer lugar, Deleuze define en *Lógica del sentido* el Sinsentido : “El sinsentido es lo que no tiene sentido, y a la vez lo que, como tal, se opone a la ausencia de sentido efectuando la donación de sentido”²⁴²

De manera que el sinsentido es el fondo indeterminado que dona el sentido. Su lugar, el lugar del sinsentido, es el inconsciente. No el inconsciente de los significantes despóticos o de la tiranía simbólica, sino el inconsciente diferencial. No un inconsciente-teatro de la representación del sentido, sino un inconsciente-fabrica de la

²⁴⁰ ES, pág. 96.

²⁴¹ FB, pág. 38.

²⁴² LS, pág. 65

producción del sentido: “maquinaria del inconsciente, por la que el sentido es producido, siempre producido en función del sinsentido”²⁴³

Así, la producción de sentido se origina en el caos diagramático del sinsentido como campo pre-individual, como casilla vacía: “Hacer circular la casilla vacía, y hacer hablar a las singularidades pre-individuales y no personales, en una palabra, producir el sentido, ésta es la tarea de hoy”²⁴⁴.

Producir y no representar el sentido. Este enfrentamiento entre producción y representación es determinante pues cada una de estas operaciones tiene una especial vinculación con el plano. La representación, por un lado, se ejerce cuando se implanta un plano trascendental. La producción, por el contrario, emerge gracias al previo establecimiento de un plano de inmanencia: el plano de inmanencia del sinsentido como lugar de la producción de inconsciente.

²⁴³ LS, pág. 66

²⁴⁴ LS, pág. 67

1.2. EL PLANO DE INMANENCIA CONTRA EL PLANO DE TRASCENDENCIA (II): ARTE VS DINERO.

Estas formulaciones del plano de inmanencia de las impresiones (Lo Dado), de las formas (El Diagrama) y de los sentidos (El Sinsentido) van a abrir el camino para el establecimiento del plano de inmanencia de las cosas y los seres: el Ser Unívoco. Así, la pregunta que hay que plantearse es ¿cómo se constituye un plano de inmanencia como fondo caótico donde se interrelacionan los seres y las cosas?

En primer lugar, hay que señalar que para que haya acontecimientos tienen que darse encuentros, intersecciones, intervalos entre los seres y las cosas. Estos encuentros, sin embargo, no fortalecen la identidad de los seres y las cosas. Al contrario: producen en ellos una diferencia que los hace diferir de sí mismos, que los desconfigura, que los remueve. En ese lugar de encuentros en devenir se produce algo nuevo: una diferencia. Sin embargo, para que sea posible ese encuentro entre los seres es necesaria una distribución. Si no hay distribución, no hay encuentro.

El problema de la distribución lleva a Deleuze a recurrir a una Sustancia Única, a un Ser unívoco que distribuya las diferencias en un mismo plano. ¿Quiere decir esto que Deleuze no escapa del plano de trascendencia, que impone el Uno-Todo, y en el que se distribuyen jerárquicamente todos los seres? ¿Acaso su plan de invertir el platonismo no escapa de la totalización? ¿Acaso su odio a Hegel y a la dialéctica se ha vuelto contra él? Habrá que seguir el hilo conductor de sus argumentos para ver como Deleuze critica el plano trascendental de Platón y Hegel, a pesar de afirmar que el Ser es Uno, a pesar de que “nunca hubo mas que una proposición ontológica: el Ser es unívoco”²⁴⁵. Sin embargo, este planteamiento deleuzeano del Ser Unívoco tiene como función la liberación de lo múltiple, a pesar de algunas interpretaciones como, por ejemplo, la de Badiou²⁴⁶. Y, por ende, una liberación de las fuerzas inmanentes: “El objetivo de Deleuze es liberar la fuerza inmanente del Devenir de su autoesclavización al orden del Ser”²⁴⁷

²⁴⁵ DR, pág. 71.

²⁴⁶ Badiou, A.: *Deleuze. El clamor del Ser*, pág. 24: “El problema fundamental de Deleuze no es desde luego liberar lo múltiple sino plegar el pensamiento en un concepto renovado de lo Uno”. El problema de la lectura de Badiou es que confunde el Ser-Uno con un concepto cuando, desde las coordenadas deleuzeanas el Ser-Uno es el plano que crea las condiciones de posibilidad de los conceptos.

²⁴⁷ Žizek, S.: *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, pág. 45.

En este sentido, *Diferencia y repetición* se plantea el objetivo de diferenciar entre el Uno-Todo limitado y el Uno-Todo ilimitado.

El Uno-Todo limitado implica un reparto de lo distribuido según determinaciones fijas, según territorios determinados y establecidos. Hegel afirma que lo absoluto no puede ser infinito ni ilimitado porque, de lo contrario, sería imposible pensar. Es imprescindible la finitud para que, al final del recorrido de la idea, esta se reconozca a sí misma. La idea es la misma al principio y al final, pero al final está más determinada. Para Deleuze esta afirmación implica que la idea, a pesar de su apariencia, no está en devenir. Su devenir es falso. ¿Por qué? Porque en cada una de las síntesis se van conservando los momentos anteriores. Tesis-antítesis-síntesis es la sagrada fórmula, la santa trinidad de la dialéctica. La síntesis, como tercer momento de la dialéctica, conserva los dos momentos de la contradicción, esto es, guarda en su interior tanto la tesis como la síntesis. Su movimiento a través de la lógica, la naturaleza y el espíritu es un movimiento falso que no tiene otra función que la de distribuir la idea, limitarla en la representación, en la perspectiva única de lo absoluto, de la totalidad. Por tanto, el movimiento de la idea en la dialéctica no es inmanente sino que es impuesto por lo Absoluto, por la Idea, en definitiva, por Dios. Hegel establece así un plano de trascendencia y luego trata de hacernos creer que la idea se mueve, que los seres se mueven, que los espíritus se mueven. El Uno-Todo limitado de Hegel es el plano de trascendencia que mueve lo real de manera falsa. El Ser es unívoco, se dice en un único y mismo sentido de sí mismo. La dialéctica, por tanto, es el recorrido de la idea hacia su autoreconocimiento: recorrido de la idea hacia su identidad por medio de la sacrosanta negación²⁴⁸. Una negación depredadora, exacta y logocéntrica²⁴⁹.

El Uno-Todo ilimitado y abierto implica, por el contrario, una distribución errante, nomádica, anárquica. Es un *Anarcotopos*. Los seres, las cosas y las ideas no

²⁴⁸ Así, lo que se autoreconoce al final de la dialéctica es Lo Uno idéntico. “*El fin ejecutado o lo real existente es movimiento y devenir desplegado; ahora bien, esta inquietud es precisamente el sí mismo, y es igual a aquella inmediatez y simplicidad del comienzo, porque es el resultado, lo que ha retornado a sí, pero lo que ha retornado a sí es cabalmente el sí mismo y el sí mismo es la igualdad y la simplicidad referida a sí misma*”. Hegel, G.W.F.: *Fenomenología del espíritu*, FCE, México, 1998, pág. 18.

²⁴⁹ Para una crítica a la dialéctica en clave feminista se puede consultar Cixous, H.: *La risa de la medusa*, Anthropos, Barcelona, 1995, pág. 25.

tienen un territorio delimitado, un lugar fijo y estable. Todo lugar es puesto en crisis. Ha esta crisis del lugar nosotros la hemos llamado transtopía. Y si no hay propiedad, ni cercos, ni límites, entonces lo distribuido se aloja en un espacio abierto ilimitado. Así, si el Uno-Todo deja de ser limitado y finito no hay posible autoreconocimiento de la idea, sino un espacio-tiempo dinámico en revolución permanente: un devenir, un movimiento que ya no será falso, pues no estará delimitado por la perspectiva única de la representación. El Uno-Todo ilimitado distribuye las cosas y los seres según una lógica demoníaca que opera por saltos, discontinuidades, transtopías y según la *hybris* y la extralimitación. El Ser es Unívoco, el Uno-Todo es ilimitado en tanto que se dice en un mismo sentido de la Diferencia y no de lo Mismo, en tanto que se despliega como un rizoma y no como un árbol, en tanto que anula toda acción causal rompiendo toda articulación del principio al fin, en tanto que hace circular infinitamente lo dispar a través de la afirmación y rechaza toda circulación infinita de lo idéntico a través de la negación. No hay un lugar (o un momento) sedentario para disponer los seres y las cosas: todo se distribuye disimétricamente, anárquicamente, diferencialmente. Como dice Hardt “Al movimiento negativo de determinación, Deleuze opone el movimiento positivo de la diferenciación; a la unidad dialéctica de lo Uno y lo Múltiple, le opone la irreducible multiplicidad del devenir”²⁵⁰. De este modo, el postestructuralismo deleuzeano se inscribe en el marco de una tradición antidialéctica y antihegelina. Él mismo asegura en una carta a Michel Cressole: “Lo que más detestaba yo era el hegelianismo y la dialéctica”²⁵¹. Sin embargo, hay autores que se empeñan en descubrir un Hegel oculto bajo la velocidad delirante del pensamiento deleuzeano²⁵².

El cine de Godard, por otro lado, también es ajeno al hegelianismo y no sólo porque el propio cineasta afirme su desconocimiento del filósofo alemán²⁵³ —a pesar de

²⁵⁰ Hardt, M.: *Deleuze. Un aprendizaje filosófico*, pág. 23.

²⁵¹ Citado en Hardt, M.: *Deleuze. Un aprendizaje filosófico*, pág. 16

²⁵² Véase Zizek, S.: *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, pág. 15: “*Órganos sin cuerpo se sitúa aquí a contracorriente: su premisa inicial es que, por debajo de este Deleuze (la imagen popular de Deleuze basada en la lectura de los libros que escribió junto con Félix Guattari) hay otro Deleuze, más cercano al psicoanálisis y a Hegel*”. Véanse también las págs. 64-94. En ellas, Zizek se empeña en simular una sodomización de Hegel sobre Deleuze. Unas páginas tan creativas y delirantes como presuntuosas.

²⁵³ Véase Godard, J.-L.: “Des traces du cinéma”, entrevista en *Positif* n° 456, febrero de 1999, pág. 50: “*No conozco a Hegel. Cito a mucha gente de la que he leído tres frases*”. Véase también Godard, J.-L. e Ishagpour, Y.: “Arqueología del cine”, *Letra Internacional*, n° 71, 2001, pág. 47: “*YI: “Cabe preguntarse si Godard, que ha encontrado su morada en el cine, no ocupa en su Historie(s) un lugar similar al e Hegel en su sistema”. JLG: (...) “Lo poco que conozco de Hegel, lo que aprecio en su obra, es que para mí es un novelista de la filosofía, su obra es muy novelera”*”.

que lo cite en las *Histoire(s) du cinéma*. Su cine puede ser considerado un cine de la construcción, de la composición, de la inmanencia y de la continua variación. Niega el Uno-Todo en tanto que plano de trascendencia totalitario del cine comercial que siempre gira en torno a lo Mismo: al Dios-Dinero. El Dios-Dinero impone una forma a la creatividad, una determinación que cristaliza en el guión cinematográfico. Antes de invertir, los productores tienen que conocer la estructura completa de lo que se va a traducir en la pantalla. El guión niega de este modo la improvisación, el azar, los encuentros imprevistos que surgen en el proceso de rodaje. Y, como dice Daney, siempre está del lado del poder. El guión es la cadena que condena al cineasta a poner en escena un espectáculo que ya ha sido decidido: de principio a fin. Y si todo tiene que estar articulado de principio a fin, entonces no hay lugar para los procesos rizomáticos de la improvisación. Todo está fijado y determinado. El plano trascendental que impone el cine comercial se rige por el poder de la representación: representación del guión en la pantalla, equivalencia y semejanza entre las palabras y lo audiovisual, representación del film en los beneficios, equivalencia entre lo audiovisual y el dinero. El cine comercial no se interesa por el lenguaje del arte. Su lenguaje, por el contrario, es un lenguaje científico-económico en el que domina el símbolo de igualdad. El cine comercial es más bien un círculo donde lo que circula es lo mismo, esto es, el dinero: inversión de una cantidad de dinero D en una mercancía M por la que obtenemos una dinero D', y donde $D' > D$. Y este D' sirve para financiar otra película con la única finalidad de conseguir una mayor cantidad de dinero. Ahora bien, no se trata sólo de conseguir rentabilizar la cantidad de dinero invertida en el film, sino también de utilizar las imágenes-movimiento como “arma ideológica”,²⁵⁴.

El cine como arte, sin embargo, no es intercambiable o no es ese su objetivo único. El cine como arte utiliza un lenguaje lírico, lengua no intercambiable, cuyos elementos son irremplazables y solo pueden ser repetidos. El cine como arte sólo puede repetir, pero eso que repite es la diferencia. Si algo se repite y no puede ser intercambiable, entonces o bien es robado o bien es regalado. En el arte opera una

²⁵⁴ “Manifiesto por un cine militante de los Estados Generales” [En Cortés, D. Fernández-Savater, A. (Eds.): *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, Universidad Internacional de Andalucía, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Fundació Tàpies, Barcelona, 2008, pág. 51]: “El cine y la televisión, a la vez industria y espectáculo, no son únicamente una fuente de ganancias para algunos, sino que constituyen también un arma ideológica en manos de la clase de poder”

repetición robada o donada. En el cine comercial opera un intercambio, una equivalencia representativa: el dinero.

En *El desprecio* se puede comprobar esta lucha a muerte entre el arte y el dinero. En el plano donde Fritz Lang muestra al productor las imágenes que ha rodado, vemos como este se enfada y lanza la lata de la película adoptando la pose del discóbolo:



En ese momento, Lang y el productor tienen la siguiente conversación:

- *¿Te gustaría re-escribirlo, Jerry?*
- *Me has engañado Fritz, esto no está escrito es el guión*
- *Sí, está en el guión*
- *Pero no es lo que estaba en la pantalla.*
- *Porque en el guión está escrito. Y la pantalla son imágenes. Se las llaman imágenes en movimiento.*

- *Oh, él dice que no es lo mismo en la pantalla que en papel.*
- *Finalmente has conseguido sentir la cultura Griega.*

Y unos momentos después:

- *Cuando oigo la palabra "cultura" saco el talonario.*
- *Hace años, unos años horribles, los hitlerianos solían decir "revólver" en vez de "talonario de cheques".*
- *¿Acepta el trabajo, si o no?*

Esta lucha (¿dialéctica?) entre el productor y el cineasta simboliza la lucha entre el plano de trascendencia del dinero y el plano de inmanencia del arte. El productor necesita un guión para saber el dinero que tiene que invertir y, en consecuencia, si no ve cristalizado el guión y el dinero invertido en las imágenes se enerva. Aunque, finalmente, saca la chequera. El cineasta trata de hacerle ver que no es lo mismo el guión que las imágenes en la pantalla, que hay un trayecto creativo que va modificando, trabajando y redistribuyendo lo escrito de forma no identitaria. No hay un trayecto preescrito para un creador. El guión sólo es útil como guía de notas imprecisas que luego se ordenan en el acto de la filmación. Además, hay que apuntar la relación que traza Godard, en este diálogo, entre el dinero de Hollywood y el nazismo, una relación que Godard ha explotado en muchos otros films –por ejemplo, en *Made in USA* o *Alphaville*.

En definitiva, cuando se establece un plano trascendental siempre se trata de imponer vertical y jerárquicamente una verdad o una idea y, para ello, se utiliza el dinero como fin y medio de explotación; cuando se establece el plano de inmanencia o Anarcotopos, por el contrario, todos los elementos están en un mismo suelo horizontal y se relacionan sin previsiones, fines determinados o coerciones: sin dioses, leyes o dólares. Así, mientras en el plano de trascendencia de la producción cinematográfica hay sola idea: el dinero; en el plano de inmanencia del arte cinematográfico hay un sistema de ideas múltiples que se relacionan sin tener que girar en torno a un único y napoleónico centro de gravedad²⁵⁵.

²⁵⁵ La propia literatura de Kafka, por poner un ejemplo extracinematográfico, no es otra cosa que el establecimiento de un plano de inmanencia del arte que tiene su en el plano de organización de la burocracia. O, dicho de otro modo, una lengua mestiza que, con los propios rudimentos de la lengua dominante crea un movimiento que se aleja y desplaza de ella.

Por otro lado, el cine de Godard es un cine anárquico y demoníaco que salta los límites de los géneros y de los dominios. No hay distribución fija, no hay articulación jerárquica. Tanto en el proceso de producción como en el dispositivo narrativo. Respecto al proceso de producción de sus films, en su etapa del Grupo Dziga Vertov, Godard pretende abolir toda jerarquización entre los miembros del equipo técnico y artístico: “Es un intento de romper con la habitual dictadura del director. De intentar relacionarse con la gente en una película sobre una base un poco más igualitaria que si sólo son considerados como técnicos o como esclavos. De intentar no establecer una jerarquía”²⁵⁶. Respecto al dispositivo narrativo, sus estrategias compositivas le llevan a crear una serie de nexos entre los acontecimientos en los cuales se pierde la densidad causal en el enjambre imprevisible de una distribución nómada y transtópica. Las películas de Godard, en muchas de sus propuestas audiovisuales, pone en marcha un nomadismo de la imagen donde esta parece faltar a su lugar. En unos casos, sus films son ensayos prefilmicos que constituyen, finalmente, el film proyectado como se puede comprobar al ver films como *Le gay savoir* o *Lotte in Italia*. En *Le gay savoir*²⁵⁷, por ejemplo, hace una crítica al lenguaje del poder y al modo en que este pone en relación las imágenes y los sonidos, de manera que, a medida que va entretejiendo las hebras teóricas, va desarrollando en la práctica los problemas planteados. *Lotte in Italia*²⁵⁸, por otro lado, también supone un ensayo prefílmico en tanto que la teoría sobre las relaciones de producción va construyéndose a medida que la protagonista va tomando conciencia de su posicionamiento político. Son una suerte de films inacabados o films *in progress* que parecen no coagularse nunca en la pantalla. Por otro lado, se encuentran en su filmografía otro tipo de films que faltan a su lugar. En *Ici et ailleurs*²⁵⁹ encontramos un proceso diferente: ya no se trata de un ensayo prefílmico sino de un ensayo postfílmico en tanto que el origen de este film está en un documental inacabado financiado por Al Fatah que fue re-montado cuatro años después.

Por ello, la imprecisión de estos films y su movilidad constituyente nos sitúan en un escenario, unas veces previo y otras veces posterior, a la construcción del film. Unas veces, se trata de films en los que se distribuyen los elementos diferenciales antes de la

²⁵⁶ Goodwin, M. y Greil, M.: “Entrevista con el Grupo Dziga Vertov” [En Goodwin, M. y Greil, M.: *Double Feature*, Outerbrige & Lazard, Nueva York, 1972, pág. 13]

²⁵⁷ Véase III.3.2.1. *Gay Savoir*: registro, descomposición, recomposición.

²⁵⁸ Véase III.1.4. La diferencia en la iconicidad: imágenes-superposición e imágenes mosaico. Imágenes-negro e imágenes blanco.

²⁵⁹ Véase I.2. Jugando con *Ici et ailleurs*.

especificación de la forma del film y de la determinación de su estructura final. Otras veces, se trata de films ya terminados que son deconstruidos y abiertos a nuevas relaciones compositivas. Estos dos procesos de ensayos prefílmicos y posfílmicos niegan todo enlace causal entre los componentes del complejo audiovisual y toda la maquinaria de relaciones jerárquicas entre secuencias en favor de relaciones más azarosas, rizomáticas y transtópicas.

1.3. EL PLANO DE INMANENCIA CONTRA EL PLANO DE TRANSCENDENTAL (II): NARRACIÓN LÍQUIDA VS NARRACIÓN SÓLIDA

En *Mil mesetas*, el plano de universal variación sufre una mutación. Si en *Diferencia y repetición* encontrábamos una crítica del Ser Unívoco como Uno-Todo limitado, como plano trascendental para afirmar que el Ser es Unívoco pero ilimitado; en *Mil Mesetas* la crítica recae sobre el plano de organización para afirmar un plano de consistencia donde coexistan todas las formas.

El plano de organización es estructural y genético. Por un lado, sistematiza organizaciones formadas según sus desarrollos y, por otro lado, busca la raíz, el fundamento y el principio de estas evoluciones. Este plano de organización establece un fundamento desde el que deducir causalmente todo lo que se sitúe bajo su dominio. El plano de consistencia, por el contrario, ni organiza ni estructura, ni busca un principio originario sino que su acción compone las multiplicidades e interrelaciona todas las formas, todos los devenires, todas las dimensiones en un plano de inmanencia.

Estos planos, a pesar de sus características antagónicas, no son impermeables. Entre ambos siempre se producen interacciones. Por un lado, el plano de organización trata siempre de bloquear, de paralizar, de fosilizar los movimientos, las líneas de fuga y los devenires mediante la reterritorialización y la reestratificación. El plano de consistencia, por su parte, trata de introducir el movimiento dentro del plan de organización, no cesa de lanzar líneas de fuga que destruyan los territorios y las determinaciones fijadas y de destruir las funciones para construir agenciamientos colectivos. El plano de consistencia es anarquista: salta los límites y afirma las diferencias en la interrelación, la coexistencia y la divergencia de todas las formas, ideas y seres. Ahora bien, para que haya agenciamientos colectivos tienen que conservarse un mínimo de estratos o territorios, pues sino nos sumergimos en el caos, el abismo indiferente e ilimitado.

En el cine de Godard se van a mezclar estos dos planos ya que es necesario e imprescindible conservar un mínimo de estratos dentro de la amalgama fragmentaria y caótica de sus textos fílmicos. Si hacemos confluir, como de hecho hace Godard, muchos géneros en un film es imprescindible mantener los límites singulares de los

mismos para que al englobarlos en una unidad plural en movimiento sea posible su intersección. En cierto sentido, se podría decir que Godard conserva en sus films más transgénicos (como veremos en III.4. Síntesis heterogénea de géneros) la singularidad de cada género para potenciar su vínculo conectivo. Se trata, en todo caso, de conectar lo que ha estado separado del mismo modo que las islas de un archipiélago que están unidas por lo que las separa. Pero también, al nivel de la imagen, podemos decir que si no hay límites en las formas de las imágenes y los sonidos, si no hay una mínima localización de sus contornos, entonces no será posible la creación de transtopías (inter-formas, inter-seres o inter-sentidos). En puridad, si no hay una mínima estructura en los complejos audiovisuales y en las series de complejos audiovisuales no será posible su trasgresión, no será viable la creación y la producción de novedades.

En este sentido, Godard establece, desde las coordenadas de la estructura narrativa, un plano de consistencia o de inmanencia contranarrativo o anarrativo dentro del plano de organización del relato clásico. En primer lugar, su estrategia o juego narrativo consiste en romper los nexos sensoriomotores del cine clásico -basados en la forma del relato- que posibilitaban la coherencia entre causas y efectos, entre acciones y reacciones. El cine clásico que tenía su pilar fundamental en la coherencia de los sucesos, en el engranaje coherente de los acontecimientos que distribuía en la superficie de la pantalla. El cine de Godard, por contra, va a hacer saltar por los aires ese principio de causalidad todopoderoso que ha campado a sus anchas desde la *Poética* de Aristóteles (que decía que “es completo lo que tiene comienzo, medio y fin”²⁶⁰) hasta la emergencia de las vanguardias a principios del siglo XX. En segundo lugar, si en el cine clásico el tiempo depende del movimiento, en el cine de la modernidad el tiempo se libera de esta atadura y de este encadenamiento insostenible. Después de la guerra, el tiempo en el cine se mostrará de manera directa²⁶¹, en estado puro, pues el movimiento se ha hecho aberrante, dispersivo y oscilante: los nexos que unen las acciones que contemplamos en las imágenes serán más débiles y flotantes. Habrá una mayor arbitrariedad en los acontecimientos, se dramatizará la narración mostrando tanto el

²⁶⁰ Aristóteles: *El arte poética*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964.

²⁶¹ Véase IT, pág. 63: “En el cine llamado moderno el esquema sensoriomotor ya no se ejerce. Las percepciones y las acciones ya no se encadenan, y los espacios ya no se coordinan ni se llenan. Los personajes, apresados en situaciones ópticas y sonoras puras, se ven condenados a la errancia o el vagabundo”. Y pág. 64: “El tiempo deja de depender del movimiento, ahora es el movimiento aberrante el que depende del tiempo. La relación situación sensoriomotriz → imagen indirecta del tiempo es sustituida por la relación no localizable situación óptica y sonora pura → imagen-tiempo directa”.

clímax como los momentos triviales y se usaran cortes inesperados como medios de expresión. Y esto no sólo ocurre en el campo cinematográfico sino también en todas las artes. La barbarie de la II Guerra Mundial lleva a los artistas a una suerte de grado cero de la creación: tras el horror ya no es posible representar nada. En ese momento nacen corrientes como el expresionismo abstracto: corrientes que olvidan la tentación de representar la realidad y que se proponen acceder al estado móvil de la materia. O, si acaso, representar lo imposible, lo desordenado, lo caótico. Esta tendencia o testigo ha sido tomada por Godard: su cine ha estado siempre tentado por lo desordenado, aleatorio, azaroso, indeterminado y abierto y puede considerarse el reflejo de lo que ha sucedido en la ciencia, la filosofía, la literatura, la música, la pintura. Todo el siglo XX, de Joyce a Deleuze, de Schönberg a Bacon, está tentado por lo anárquico, lo indeterminado, lo imposible. En definitiva, por lo intempestivo: el cine y la filosofía deben desencadenarse definitivamente del hilo de la historia e instalarse en un no-lugar fuera del tiempo.

Para ver como funciona la “tentación por lo desordenado” y la ruptura del engranaje de causas y efectos del relato clásico en el cine de Godard, vamos a analizar una secuencia de *A bout de souffle*. En este film, los personajes no tienen una tarea que resolver, andan a la deriva, perdidos, despreocupados: no son más que una parodia de los héroes activos y resolutivos del cine de Hollywood.

Sin embargo, antes de empezar, hay que describir algunas diferencias entre la narración clásica y la narración godardiana. Para Godard la parodia del cine clásico constituye un suerte de una “justicia de la imagen” (recordemos la fórmula de Godard: “no una imagen justa, sino justo una imagen”, no una imagen ajustada a las estructuras dominantes, sino justo una imagen desencadenada y liberada de dicha estructura) pues llega un momento, en el desarrollo del cinematógrafo, en el que se hace necesario escapar del callejón sin salida de los estereotipos que impone este modelo de narración. Tenemos que tener en cuenta que Godard no soporta la propagación de redundancias, hábitos y rutinas que anulan el desarrollo intelectual. Él, desde niño, ha ido cimentado su creatividad con diversos juegos, sobre todo juegos de palabras²⁶². Estos juegos de palabras, claves en la obra de los grandes creadores del siglo XX, de Joyce a Freud pasando por Roussel, son centrales en su obra. De hecho, su ruptura con los tópicos de

²⁶² McCabe, C.: *Godard*, pág. 18: “El juego de palabras, el retruécano, la evasiva, es algo fundamental en la actitud de Godard hacia el lenguaje”.

Hollywood puede considerarse un juego de lenguaje, una lectura diferida y desviada que hace posible la creación de un nuevo modo de narrar: un modo dionisiaco, critico-creativo que le llevan a amar y destruir el cine de Hollywood. Godard no acepta normas: las hace colisionar. El mismo cuenta que no le gusta que le digan “Lávate las manos”, sino que prefiere no lavárselas, no seguir la norma, y pensar que es el jabón y que son las manos²⁶³. De este modo, crear y criticar van a ser las dos caras de una misma moneda. Ahora bien, hay que crear una nueva forma de expresión, una nueva lengua al margen de las estructuras narrativas dominantes de la representación. Sin embargo, esta nueva lengua, en el caso de Godard, nace en el seno de la lengua dominante de Hollywood, de modo que la creación de una nueva lengua fílmica nunca pudo ser - parafraseando a Leibniz- creación *ex nihilo*, sino creación desde una materia precedente que es sometida a una praxis transformadora. En definitiva, no hay creación ni destrucción, sino transformación de la sintaxis fílmica.

Por lo demás, Godard pretende salir del surco impuesto por cualquier tradición, por cualquier dogma anterior para buscar nuevos modos de expresión. Así, el relato clásico de Hollywood entra en crisis, entre otros, con el cine Godard. La rigurosa causalidad del relato clásico va a ser reemplazada por una ligazón más débil entre los acontecimientos. El propio Deleuze habla de la crisis de la imagen-acción y de la ruptura de los nexos sensoriomotores: las acciones y las reacciones racionales de los personajes han dejado paso a una forma de enramamiento irregular y ateleológica. Esta ruptura de las acciones racionales de los personajes se dio, años antes que en la *Nouvelle Vague*, en el neorrealismo, que Deleuze lo describe como “una nueva forma de la realidad, supuestamente dispersiva, elíptica, errante u oscilante, que opera por bloques y con nexos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes. Ya no se representaba o reproducía lo real sino que se apuntaba a él”²⁶⁴.

Así, a partir de esta ruptura, podemos ya apuntar algunas de las principales diferencias entre la narración clásica y la narración vanguardia. La narración clásica engrana de manera coherente los sucesos; la narración de vanguardia es aleatoria y azarosa. La narración clásica dibuja unos personajes definidos, con objetivos concretos, con una tarea que resolver; la narración de vanguardia traza personajes sin densidad que

²⁶³ Esta cita la podemos encontrar en el encabezamiento de I.O. Un falso prólogo.

²⁶⁴ IT, pág. 11.

van a la deriva sin objetivo definido. La narración clásica tiene un final cerrado que no da lugar a ambigüedades; la narración de vanguardia es abierta y posibilita múltiples interpretaciones por parte del espectador. La narración clásica conserva la linealidad narrativa; la narración de vanguardia aniquila y anarquiza toda linealidad²⁶⁵.

Pasemos, por fin, al breve análisis de las transgresiones de la continuidad en *A bout de soufflé*. Paradójicamente, todo hay que decirlo, estas transgresiones surgen de una necesidad comercial. Con un montaje de dos horas y media había grandes dificultades para proyectar la película en las salas comerciales. Era indispensable, por tanto, acortar algunas partes para que su duración fuese de hora y media:

Me acuerdo muy bien de cómo se invento ese famoso montaje que se usa hoy día en los films publicitarios: cogimos todos los planos y sistemáticamente se cortaba lo que se podía cortar, pero tratando de conservar el ritmo. Por ejemplo, había una secuencia entre Belmondo y Seberg en el coche, en cierto momento, que estaba hecha a base e plano de uno, plano del otro. Entonces, cuando llegamos a esta secuencia, que había que acortar lo mismo que las demás, en lugar de cortar un poco de los dos, la montadora y yo lo echábamos a cara o cruz.²⁶⁶

Hay que apuntar, por tanto, que en el nacimiento de esta discontinuidad narrativa se dan dos operaciones significativas. En primer lugar, la decisión del plano elegido que emerge “entre-dos”: entre Godard y la montadora. En segundo lugar, el modo de la decisión que se rige por el azar, por algo que es decididamente inaceptable en el cine clásico. El principio de causalidad está, por tanto, violentado por el azar, lo que nos lleva a entrever una cierta pulsión dadaísta²⁶⁷ en la mecánica de producción de los films godardianos.

²⁶⁵ Para profundizar en las diferencias entre el cine de vanguardia y el cine clásico ver Bordwell, D: *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1999.

²⁶⁶ Godard, J.-L.: *Introducción a una verdadera historia del cine*, pág.37.

²⁶⁷ Para entender qué es el azar en la estética dadá nada mejor que recoger los consejos que Tristán Tzara propone para hacer un poema dadaísta. El texto pertenece a *Siete manifiestos dadá*, "Dadá manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo", VIII (1924):

Coja un periódico

Coja unas tijeras

Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema

Recorte el artículo

Esta manera extravagante de montaje, esos cortes bruscos entre las imágenes que, en su época resultaban molestos, hoy han influido a todos los realizadores. En esos cortes entre imágenes, Godard crítica los convencionalismos formales de la narración cinematográfica anulando toda lógica entre causas y efectos, invalidando toda vertebración del discurso fílmico, todo orden del relato. Así, el plano de consistencia o de inmanencia de Godard rompe con lo genético, lo orgánico y lo estructural del relato clásico, desestabilizando las constantes narrativas y las leyes causales. El plano de consistencia supone la ruina del plano de organización del relato: el trayecto del héroe a lo largo de la estructura “principio-nudo-desenlace” salta por los aires.

En este sentido, cabe preguntarse ¿por qué esa urgente e imperiosa necesidad de estructura y de génesis? Franju en una conversación con Godard le exhorta: “usted admitirá por lo menos que es necesario que sus películas tengan principio, nudo y desenlace”. “Desde luego -respondió Godard- pero no necesariamente en ese orden”²⁶⁸. No en ese orden pero si en otro, esto es, no según la lógica del relato, sino según la lógica que subyace del plano de consistencia o inmanencia: lógica de la intersección múltiple, la lógica nomádica y atonal. No hay orden del relato ni jerarquía entre los niveles, sino multiconexión de los elementos. Igual que en el rizoma. No hay centros de gravedad dramáticos que tengan más importancia, no hay centros de organización que doten de estabilidad al texto fílmico. Todo fluye. Todo pierde el centro. Todo se hace impreciso y abierto a una multiplicidad de posibilidades.

Sin embargo, el plano de consistencia no puede abarcarlo todo. Tiene que mantener un mínimo de límites y de estructuras para producir una imagen. En el plano de consistencia, como plano de universal variación, se producen relaciones diferenciales entre las imágenes en movimiento. Estos intervalos generan una imagen especial sobre la que se curva el universo, una imagen mas determinada. Esta determinación, sin embargo, no es nunca absoluta pues aunque se distinga del fondo caótico, siempre lo arrastra consigo. La imagen determinada arrastra el fondo indeterminado de imágenes-

Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa
Agítela suavemente
Ahora saque cada recorte uno tras otro
Copie concienzudamente
en el orden en que hayan salido de la bolsa
El poema se parecerá a usted.

²⁶⁸ Sontag, S: *Estilos radicales*, pág. 240.

movimiento lo que supone cierta estructuración de la materia-flujo caótica. El montaje discontinuo de la escena del asesinato del policía en el inicio de *A bout de souffle* nos puede servir de ejemplo. Aquí se puede ver como mediante el montaje se violenta, se rompe y anula el ritual de la muerte que en el cine clásico tiene una mayor densidad dramática debido a la posición de la cámara. González Requena así lo afirma respecto a la muerte de la muchacha en *La diligencia*:

Conviene anotar la distancia desde la que la cámara muestra la escena: tan distante del hombre como del cadáver de la muchacha y, diríamos, en una ubicación tercera con respecto a las posiciones que uno y otro ocupan en el espacio. Posición tercera, la de la cámara, sobre todo, porque en ningún momento adopta el punto de vista del personaje, para nada se aproxima al eje de la mirada. Y por eso, por su distancia, por su posición tercera externa a la mirada de cualquier personaje, es capaz de levantar acta, de manera incontrovertible, de la muerte de la muchacha²⁶⁹.

En el caso de *A bout de souffle* ese acto resultará arbitrario ya que no hay una posición tercera de la cámara respecto al punto de vista del personaje. Casi se podría decir, como atestigua Eco, que la cámara está en el lugar del personaje y que el montaje que vemos sería el montaje de la conciencia del personaje interpretado por Belmondo:

El autor no habla ya él mismo ni se limita a hacer hablar a los personajes: hace hablar, hace expresiva la forma de hablar de los personajes (...) Y es la técnica que, en nuestros días, utiliza Godard en *A bout de souffle*, cuando al contarnos la historia de un joven rebelde y disociado, monta la película y, por tanto, el modo de ver las cosas, tal como habría podido hacerlo el protagonista, violentando los tiempos y las relaciones, haciendo improbables los cortes y las tomas angulares de la cámara: el montaje del director es la manera de pensar del protagonista.²⁷⁰

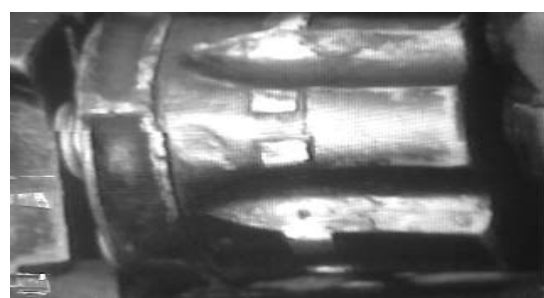
Además, no hay un encadenamiento regular de las acciones: los planos parecen diseminados aleatoriamente y el ritmo es frenético. La velocidad parece ir a contratiempo de la legibilidad de la imagen²⁷¹. Los saltos que hay entre los planos producen la impresión de que se ha suprimido metraje dentro de la secuencia. Así,

²⁶⁹ Véase González Requena, J.: "Clásico, manierista, posclásico", Área 5inco, n° 5.

²⁷⁰ Véase Eco, U.: *Las poéticas de Joyce*, Lumen, Barcelona, 1998, págs. 67-68.

²⁷¹ Sobre los diferentes niveles de legibilidad en *A bout du souffle* véase Magny, J.: "Les 24 vérités de Jean-Luc Godard", Cahiers du cinéma, n° 437, noviembre 1990.

aunque la película esté acabada, Godard juega quitando un plano aquí y un plano allá, dejando sus huellas en el acto del montaje. Los siguientes planos no concuerdan, no se enganchan de manera racional sino forzados por el montaje. Son planos liberados de la estructura dramática: entre ellos no hay un vínculo asociativo fuerte, sino tan sólo hay un sistema de agujeros que taladran, justamente, la potencia asociativa de los nexos causales entre las imágenes:



Trasladando la diferencia –y la posible relación- entre el plano de consistencia o inmanencia y el plano de trascendencia a los textos de Godard podemos argumentar que sus mecanismos de producción narrativa consisten en la introducción o inclusión del plano de consistencia -plano del arte, de los encuentros azarosos, de los engarces no previstos- dentro del plano de organización -plano de trascendencia, totalitario y mercantil- del cine clásico. Se puede, en todo caso, considerar estas imágenes como a

medio camino entre el fondo caótico de las imágenes en movimiento y la superficie conformada por las imágenes máximamente determinadas. Cuando analicemos en las próximas páginas la propuesta deleuzeana de un plano de inmanencia de las imágenes, un plano en variación, caótico e indeterminado, veremos como estas actúan y reaccionan con las otras imágenes dando lugar a relaciones que van determinando, progresivamente, sus perfiles y contornos. De este modo, si bien estas imágenes de Godard no funcionan como el plano de inmanencia -cosa que sí ocurre por ejemplo con cineastas como Vertov o Brakhage- sí se sitúan en una zona media entre la narración gaseosa²⁷² que pone en imágenes el plano de inmanencia y la narración sólida de los relatos clásicos. Apuntemos que, según Deleuze, Vertov dispone las imágenes capturadas en cualquier lugar y tiempo dentro de la estructura del film, propiciando de este modo la creación de una narración gaseosa, en tanto que esos elementos de “cualquier lugar y tiempo” no tienen ningún tipo de contigüidad y, por tanto, son fragmentos deslocalizados o signos-partícula que se ponen en comunicación gracias a la magia del montaje. Brakhage, por otro lado, pretende poner el ojo en la materia para observar las transformaciones y los devenires constitutivos de lo real. Sus imágenes son un magma fluyente de materia que, de algún modo, están recortando, dentro del campo de la imagen, el chapoteo asimétrico y múltiple de la materia-flujo del plano de inmanencia. Godard, sin embargo, parte de las narraciones sólidas del cine clásico de Hollywood y las convierte-subvierte en narraciones líquidas donde los acontecimientos no se hilan según la lógica causal. Pero ¿acaso las conexiones entre los planos son, permítase el juego de palabras, casuales en vez de causales? ¿Acaso Godard inyecta un poco de azar en la narración como reacción contra el relato clásico? La respuesta más honesta estaría apuntada en la respuesta que dio Godard cuando le preguntaron por su

²⁷² La imagen-gaseosa pretende poner en juego una imagen máximamente móvil. La estrategia para alcanzar este objetivo estará al margen del encuadre y será, en cierto modo, deudora del montaje. La pregunta que podemos plantearnos en este punto es ¿cómo dinamizar el cuadro más allá del movimiento fluyente del agua? ¿Cómo dinamitar la imagen? La respuesta la encuentra Deleuze es un cineasta: Dziga Vertov. El cineasta ruso propone en su teoría del cine-ojo relacionar cualquier cosa con cualquier y según cualquier orden temporal o espacial. El propio Vertov define el cine-ojo: lo que “engancha uno con otro cualquier punto del universo en cualquier orden temporal”. Esta estrategia sólo la puede llevar a cada por medio de la unión de fotogramas inconmensurables, de fotogramas distantes en el espacio y el tiempo. En última instancia, habría que hablar de una percepción gaseosa y no ya líquida. Porque, si se parte de un estado sólido en que las moléculas no son libres de desplazarse, en seguida se pasa a un estado líquido, en que las moléculas se desplazan y se deslizan unas entre las otras, pero finalmente se llega a un estado gaseoso, definido por el libre recorrido de cada molécula...se trata cabalmente de alcanzar una percepción pura, tal como ella es en las cosas o en la materia, por lejos que se extiendan las correlaciones moleculares. Y, hablando de molecularidad, nadie como Stan Brakhage ha sabido llevar el ojo hasta los elementos últimos de la materia. Nadie, excepto él en su obra *Dog star man*, ha introducido el ojo en las entrañas constitutivas del mundo. Véase la clasificación de la imagen-gaseosa en IM.

novedoso método de montaje. Seguramente, igual que en la escena de Seberg y Belmondo en el coche, Godard recortó metraje en esta escena para que su film pudiese durar lo que exigía el mercado del cine por aquellos años sesenta. Por tanto, en cierto modo, es la propia lógica trascendental del Dinero o lógica del terrorismo antiartístico – esto es, la lógica mercantil que demarca cuales son las condiciones de producción y exhibición de un film- la que da a luz esa nueva forma de organización de las imágenes: esa lógica aleatoria y fortuita, en el modo de componer, tan característica de Godard.

En definitiva, no es extraña la emergencia de un plan de consistencia o inmanencia artística en los márgenes de los estratos del plano de organización trascendental del Dinero. Una emergencia que indudablemente está ligada a la multiplicidad enunciativa de algunos textos de Godard y a los nuevos movimientos de resistencia. Sin duda, la ontología deleuzeana del devenir es cómplice de los movimientos de autoorganización de la multitud contestataria contra el sistema jerárquico y represivo de la estructura mercantilista²⁷³. Hollywood es al capitalismo, lo que Godard, sobre todo el Godard de los años setenta, es a la multitud resistente.

²⁷³ Sobre la relación entre ontología del devenir y los movimientos de autoorganización de la multitud véase Zizek, S.: *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, pág. 50.

1.4. EL PLANO DE INMANENCIA DE LO VISIBLE Y DE LO PENSABLE

El establecimiento de un plano es el primer paso que hay que dar para hacer filosofía o cine. Y después, una vez establecido el plano, crear conceptos o crear imágenes. Así, primero se crea un plano y luego se distribuyen dentro de él los conceptos o las imágenes creadas.

A lo largo de la historia de la filosofía descubrimos que la mayoría de la veces, el plano instaurado es un plano de trascendencia. Pocos filósofos escapan a la tentación de establecer un plano de trascendencia, un Uno-Todo limitado en el que se distribuyen las cosas según un orden impuesto por un modelo ya clásico de Significante despótico: Dios. Pero, si bien es cierto que pocos escapan a la tentación de establecer un plano de trascendencia a lo largo de la basta tradición del pensamiento occidental, nadie como Hegel ha sabido construir un plano de trascendencia con apariencia de plano de inmanencia: un plano donde el Ser unívoco, absoluto y todopoderoso, distribuye los seres según determinaciones fijas que tienen una apariencia dinámica. Deleuze²⁷⁴ ha desenmascarado ese falso movimiento de la dialéctica y la negación ya que dicho movimiento gira en torno a un mismo centro: el Espíritu Absoluto. Este movimiento esta totalmente definido y determinado por la fuerza centrípeta del Espíritu Absoluto, por ese gran agujero negro que atrae toda diversidad y la somete a la tonalidad monocromo de lo mismo. Para construir un movimiento verdadero, para que el ser se diga de la diferencia y no de lo mismo, para que el ser se diga de sus metamorfosis y no de sus identidades, es necesario un movimiento verdadero: el movimiento de la diferencia. Ahora bien, Deleuze huye de la dialéctica para seguir un itinerario alternativo que -no podía ser de otro modo- necesita hacer acopio de armamento conceptual para conformarse. Sin embargo, sus referencias son las “marcas” más rebeldes de la historia de la filosofía. Una filosofía que se pretende disidente y maldita y que está integrada por autores como Lucrecio, Duns Scoto, Spinoza, Hume, Nietzsche o Bergson. Si algo tiene en común estos autores dispares -estos creadores de diferentes épocas, culturas y pretensiones- es la inversión del plano de trascendencia y la

²⁷⁴ Véase DR, pág. 34: “Hegel representa conceptos en lugar de dramatizar Ideas: hace un falso teatro, un falso drama, un falso movimiento”.

consiguiente fundación de un plano de inmanencia al margen de toda jerarquización vertical de la realidad que, a pesar de todo, no deja de ser un Uno-Todo²⁷⁵.

Godard, de algún modo, también lucha, como hemos señalado en las páginas precedentes, contra la transcendencia impuesta por el cine del poder, por el cine mercantil que tan sólo tiene ínfulas de grandeza y que no se preocupa por el arte –o si lo hace es con la única pretensión de obtener succulentos beneficios. Si el plano de transcendencia hegeliano dispone los seres y las cosas según un orden de determinaciones fijas, el plan de producción del cine mercantil también dispone cada cosa en “su” lugar. En primer lugar, los equipos de producción son tan numerosos que trabajan como en una cadena de producción: cada cual en su lugar, realizando una tarea determinada, y sin posibilidad de trasgredir ese límite espacial y funcional. En segundo lugar, el guión es el mapa del tesoro que hay que transponer -sin que haya lugar para las disgresiones creativas- en imágenes. Las palabras del guión tiene un lugar determinado en las imágenes y no es posible el movimiento o el desplazamiento de ninguna palabra, ni de ninguna imagen. Así, la distribución del mecanismo de producción y la distribución de las imágenes están girando en torno a un único centro: el poder del productor. En este caso, por tanto, el productor ocupa el lugar que tenía Dios en el sistema hegeliano: el centro. Ahora bien, Godard va a romper con este modelo de producción: nada de equipos técnicos pesados y nada de guión que coagule los acontecimientos imprevisibles que pueden darse en el momento de la filmación, lo que conlleva la consiguiente liberación de las imágenes y su reparto desencadenado.

En el plano de inmanencia o *Anarcotopos*, por tanto, se distribuyen los conceptos o las imágenes, se disponen los lugares donde interactúan los conceptos o las imágenes audiovisuales, donde resuenan para poder construir el pensamiento o para construir la visión. Porque, no hay que olvidarlo, el pensamiento y la visión se construyen.

De modo que gracias a la instauración del plano de inmanencia son posibles las relaciones, los encuentros, las diferencias. Dentro del plano de inmanencia son posibles los *entre-dos* y las *trnastopías*. Dentro del plano de inmanencia, los conceptos y las

²⁷⁵ Sobre la relación entre la tesis de la univocidad del Ser y los autores-fetich de Deleuze véase Badiou, A.: *Deleuze. El clamor del Ser*, pág. 42.

imágenes, inicialmente deshilvanados, construyen un entre-dos: una consonancia entre dos imágenes audiovisuales o dos conceptos. De modo que el plano de inmanencia, en el caso de Deleuze y Godard, es un Uno-Todo ilimitado que posibilita las relaciones diferenciales en un espacio-tiempo dinámico -en movimiento, en universal variación, en ebullición caótica- del que surgen las intersecciones. El plano de inmanencia es el inconsciente diferencial del sinsentido, dinámico y móvil, que posibilita la emergencia del sentido como paradoja, como entre-dos sentidos. El plano de inmanencia es un diagrama -un caos, una catástrofe- que deforma toda forma imponiendo un intersticio entre dos formas, o conectando la forma con el fondo, posibilitando la emergencia de la Figura como “entre dos formas” o “entre forma y fondo”. El plano de inmanencia es el flujo de lo sensible, lo dado como universal variación de las imágenes y las impresiones que posibilitan la emergencia de la sensación como diferencial entre dos impresiones.

Si la historia de la filosofía se ha planteado el establecimiento de un plano de inmanencia antes de construir los conceptos; el cine también ha instaurado un plano de inmanencia como espacio de distribución de las imágenes. Deleuze y Godard parecen fundar un plano de inmanencia como resistencia al trascendentalismo imperante. En el cine, igual que en la filosofía, siempre hay un plano de trascendencia que trata de establecerse bloqueando la potencia de los movimientos desterritorializados, de las líneas de fuga que atraviesan todos los dominios, de los saltos de nivel demoníacos: el plano de trascendencia del dinero. Si el Uno-Todo distribuye las cosas según determinaciones fijas, paralizando todo dinamismo; el Dinero-Todo produce y distribuye las películas según criterios exclusivamente mercantilistas, paralizando toda improvisación. El dinero se establece como plano de trascendencia todopoderoso. Toda producción artística no es otra cosa que un valor de cambio que está sometido al criterio de igualdad. Aunque siempre se puede escribir una historia maldita del cine con aquellos cineastas que han producido filmes al margen de las condiciones capitalistas de producción. Muchos de estos cineastas malditos que no se han vendido al mejor postor son los que han marcado e influido a Godard. Eisenstein, Vertov, Rossellini, Bergman son cineastas del plano de inmanencia: del Uno-Todo ilimitado de los fenómenos sociales, del desarrollo histórico en constante transformación que hay que capturar, pensar, criticar. El plano de trascendencia, por el contrario, establece una única perspectiva, un único centro, un Uno-Todo limitado: el dinero. En *Introducción a una verdadera historia del cine*, Godard muestra las diferencias entre el cine de la

inmanencia, del arte, de la curiosidad por capturar algo de la realidad (Vertov) y el cine de la trascendencia del dinero (Minelli):

[Vertov] quiere pasear, llevar su cámara a todas partes; que quiere tratar de reflejar fenómenos mas colectivos (...) algo que no se siente en absoluto cuando se pasa a *The bad and the Beautiful* [Minelli] (...) hasta de noche encontramos a los monstruos...ahí...en su oficina de producción. (...) Si se le preguntase al espectador: “¿Como se hace cine?” despues del film ruso, podría decir: “Consiste en poner la cámara por todas partes y luego tratar de filmar un poco en todas partes, tanto a la gente que trabaja como a la gente que hace deporte...”. Si en cambio, hubiese visto *The bad and the beautiful*, podría decir: “el cine es cuestión de dinero...hay alguien que tiene dinero, que se lo da a otro, y luego ese otro finge ser artista...”²⁷⁶.

Por otro lado, tanto Deleuze como Godard se han preocupado por establecer un plano de inmanencia bajo dos dominios diferentes: el plano de inmanencia de lo visible y el plano de inmanencia de lo pensable. En cierto modo, el plano de inmanencia funciona como condición de posibilidad. ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad para ver?, ¿cuáles son las condiciones de posibilidad para pensar?

En primer lugar, el plano de inmanencia de lo visible es la condición de posibilidad de las imágenes. Según Deleuze, este plano de lo visible es ilimitado, informal, indivisible: en él son posibles las conexiones entre las imágenes -pero son las imágenes las que pueblan el plano y las que lo renuevan constantemente. En el caso de Godard, el plano de inmanencia de lo visible establece una distribución anárquica de las imágenes en tanto que movimiento de desterritorialización de las formaciones históricas de lo visible, esto es, en tanto que proceso de desestratificación de los estratos de imágenes producidas en el pasado, con la decidida determinación de crear un modelo de producción antimercantilista -sobre todo en sus años Mao- y produciendo, de este modo, formas de visibilidad completamente nuevas. Estas nuevas formas de ver tienen su fundamento en el doble movimiento de la memoria y de la improvisación. Por un lado, las imágenes o las visibilidades de los estratos temporales del pasado se depositan y registran en la memoria para ser, por otro lado, reactualizadas o repetido-transformadas por la dinámica de la improvisación, componiendo así una enunciación

²⁷⁶ Godard, J.-L.: *Introducción a una verdadera historia del cine*, págs. 99-104.

plural y heterogénea. En Deleuze, el plano de inmanencia de lo visible distribuye las imágenes-movimiento, en mutua acción y reacción, según la lógica anárquica y nomádica del devenir y las metamorfosis y, desde ese fondo pululante, se van construyendo los sujetos. Como en el caso de Godard, en Deleuze se establece un plano de lo visible que va a condicionar las formas de ver de los sujetos. Estas formas de ver nada tienen en común con las formas de ver de Platón, Descartes, Hegel o Husserl, nada tiene que ver con el oleaje indómito del ojo dionisiaco donde sujeto y objeto están en continuo estado de disolución. El plano de inmanencia de lo visible es el plano que engloba toda agitación de las imágenes-movimiento, todo intervalo de acción-reacción y todo encuentro entre imágenes en los que se construye el sujeto. Si el sujeto se constituye en lo dado, eso dado serán las imágenes-movimiento en revolución permanente.

En segundo lugar, el plano de inmanencia o *Anarcotopos* también se puede establecer para lo pensable. El plano de inmanencia de lo pensable opera como espacio, meseta o desierto que posibilita la interacción y la resonancia de los conceptos. En Godard, el plano de inmanencia de lo pensable establece las condiciones para crear ideas a través –igual que en el plano de inmanencia de lo visible- de la distribución anárquica y la desterritorialización histórica. Para pensar hay que establecer el plano de lo pensable en el que interactúan la ideas, en el que se encuentran los conceptos. Y esta operación nadie la ha cumplido en la historia del cine como Godard: ya no se trata de contar una historia, sino de describir mediante ideas, de dramatizar con ideas. Godard parte de un tamiz, de un plano el que teje sus ideas, en el que las ideas interactúan entre ellas -por medio de las imágenes- para componer el film. Él nunca filmará una película de guerra sino una película sobre la idea de la guerra, ni un musical sino la idea de un musical. Por otro lado, el plano de inmanencia de lo pensable, según Deleuze, se define como el campo prefilosófico en el que creamos la trama de conceptos que nos sirven para pensar. Primero hay que establecer el plano y luego crear los conceptos. Toda filosofía ha funcionado así –aunque la mayoría de las veces, como hemos señalado, el plano instaurado es un plano de trascendencia. Pero ¿por qué hay que instaurar el plano? Deleuze responde que como condición de posibilidad de la resonancia entre los conceptos. Si no hay plano no hay interacción posible entre los conceptos y, en este sentido, “la filosofía sienta como prefilosófico, o incluso como no filosófico, la potencia del Uno-Todo como un desierto de arenas movedizas que los conceptos vienen a

poblar”¹⁴. En definitiva, el plano posibilita la interacción, la diferencia, el intervalo entre los conceptos como resonancia.

Así pues hay una variación en la distribución de lo visible y lo pensable a lo largo del desarrollo de las formaciones históricas. Cambian los modos de ver, cambian las formas de pensar. Deleuze y Godard establecen un plano anti-trascendental, microfísico, rizomático, inmanente (y diagramático²⁷⁷) de cara a la construcción de imágenes y conceptos nuevos. Ambos son aliados del empirismo como loca creación conceptual y del arte moderno como nuevo modos de pensar y ver en los márgenes.

Finalmente, no hay que olvidar que entre lo visible y lo pensable habrá una relación heterogénea que iremos desarrollando. Entre lo visible y lo pensado, entre la imagen y el concepto siempre hay un *intermezzo*. Antes de pensar tenemos que ver, antes de ver tenemos que pensar.

¹⁴ QF, pág. 45.

²⁷⁷ Agambem, G.: “La inmanencia absoluta” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, pág.74]: “El gesto supremo del filósofo consiste en volver a llevar la inmanencia al diagrama”.

1.5. EL PLANO DE INMANENCIA COMO PLANO DE LO VISIBLE EN DELEUZE: LA UNIVERSAL VARIACIÓN DE LAS IMÁGENES-MOVIMIENTO

En *La imagen-movimiento*, Deleuze va a instaurar un plano de inmanencia de las imágenes de cara a sentar las bases materiales y constructivas de una posible ontología del devenir de las imágenes.

De modo que la primera pregunta que habría que formularse es: ¿cómo instaurar el plano de inmanencia de las imágenes? Antes de contestar esta pregunta, Deleuze se lanza a trazar los límites de un problema que no deja de surcar la filosofía moderna: el dualismo entre la conciencia y la cosa²⁷⁸. El enfrentamiento entre las posiciones materialistas -en la línea del empirismo de Hume o de Marx- donde sólo existe el orden de lo puramente material, y las posiciones idealistas -en la línea del racionalismo cartesiano, del trascendentalismo kantiano y del idealismo hegeliano- donde sólo hay puras imágenes de la conciencia, parece no tener fin. Para los materialistas, sólo hay movimientos extensos en el espacio. Para los idealistas, sólo hay imágenes inextensas en la conciencia. Pero, ¿cómo construir un puente entre ambos órdenes aparentemente irreconciliables?

Deleuze necesita fulminar este dualismo insistente y monolítico a lo largo de la historia del pensamiento para sentar las bases de su ontología cinematográfica. Para ello va a ampararse -una vez más- en la filosofía de Bergson y la va a contraponer a la fenomenología de Husserl para, de este modo, formular una posible síntesis entre la cosa y la conciencia²⁷⁹.

Es cierto que Husserl inicia la reconciliación entre la conciencia y la cosa formulando que toda conciencia es conciencia de algo. Ahora bien, esta conciencia no puede definirse sino es respecto a “ese algo” al que tiende intencionalmente, sin ese anclaje en el mundo del sujeto que percibe. Todo queda reducido al ser como conciencia y al ser que se da a conocer en la conciencia (los contenidos de conciencia). Lo propio de los contenidos de conciencia es la intencionalidad, el ser conciencia de algo. En este

²⁷⁸ IM, pág. 87: “Finalmente, lo que parecía no tener salida era el enfrentamiento del materialismo y el idealismo, uno queriendo reconstruir el orden de la conciencia con puros movimientos materiales, y el otro el orden del universo con puras imágenes en la conciencia. Había que superar a toda costa esa dualidad de la imagen y el movimiento, de la conciencia y la cosa.”

²⁷⁹ Sobre la relación Bergson-Husserl véase Marrati, P.: *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, págs. 35-38.

sentido, la conciencia no puede subsistir sin el mundo al que tiende intencionalmente. La conciencia está abierta al mundo y esta apertura es un modo de ser-en-el-mundo y, por tanto, un modo de coexistir con las otras conciencias en el mundo. Heidegger²⁸⁰, años más tarde, dará un paso adelante sobre las tesis de su maestro y definirá la conciencia como *Mitsein*, es decir, como *ser-con*. Por tanto, desde las coordenadas de la fenomenología, el mundo y las otras conciencias no están ni fuera ni dentro de mí, están conmigo y yo estoy con ellas.

Desde la ontología bergsoniana, sin embargo, no hay centro de anclaje posible: el mundo es un estado de cosas en universal variación, una materia-flujo en la que no hay puntos de anclaje ni de referencia. Si para los fenomenólogos el centro de referencia es la intencionalidad de la conciencia que se abre al mundo, y por tanto, conciencia que es conciencia de algo, para Bergson la conciencia es simplemente algo. Y esta sutileza, apuntémoslo, es determinante. Si para los fenomenólogos la conciencia es conciencia en el mundo, entonces las imágenes de la conciencia son imágenes de conciencia en el mundo exterior y extenso de las cosas en movimiento y, por consiguiente, la conciencia en el mundo establece una identidad entre imagen y movimiento. Para Bergson, sin embargo, la conciencia no es un centro de irradiación que reacciona con el mundo y el mundo con ella. La conciencia es simplemente algo, igual que las demás cosas. La conciencia no tiene un mayor estatuto ontológico que las demás cosas: es una imagen en movimiento que está igualmente sometida al devenir. Pero cabe preguntarse en este punto ¿cómo se produce la identificación entre imagen y movimiento, entre conciencia y cosa? La respuesta de Bergson es clara: puesto que los movimientos son percibidos como imágenes, no hay porque buscar nada más allá. Ergo en el mundo sólo hay imágenes en movimiento.

A continuación, Deleuze, a través de Bergson, recorre las siguientes preguntas: ¿Qué relación hay entre estas imágenes en movimiento? ¿Qué asociaciones se producen entre ellas? “Actúan sobre las otras imágenes en todas sus caras y por todas sus partes elementales.” –resuelve Bergson. El universo, por tanto, está compuesto por imágenes-movimiento en acción y reacción mutua. Un átomo, un cuerpo, un órgano es una imagen que llega hasta donde llegan sus acciones y reacciones, es decir, sus movimientos. Pero si todas las partes de nuestro cuerpo son imágenes:

²⁸⁰ Véase Heidegger, M.: *Ser y tiempo*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997.

¿Cómo es posible que mi cerebro, siendo una imagen, pueda contener una imagen? ¿Cómo estarían las imágenes en mi conciencia si yo mismo soy una imagen, es decir, movimiento? (...) Y, en este nivel, ¿es que puedo hablar de mi, de ojo, de cerebro de cuerpo? Lo hago por simple comodidad, pues todavía nada se deja identificar de esta manera. Más bien sería un estado gaseoso. Yo, mi cuerpo, sería mas bien un conjunto de moléculas y átomos sin cesar renovados. ¿Es que puedo siquiera hablar de átomos? (...) Es un mundo de universal variación, universal ondulación, universal chapoteo: no hay ejes ni centro, derecha ni izquierda, alto ni bajo (...) Este conjunto infinito de todas las imágenes constituye una suerte de plano de inmanencia. La imagen existe en sí, sobre ese plano. Este en-sí de la imagen es la materia (...) identidad absoluta de la imagen y el movimiento.²⁸¹

Así, el plano de inmanencia de lo visible se establece al formular la identidad entre movimiento e imagen con la consiguiente pérdida, no sólo del centro de conciencia, sino de todo centro²⁸². En el plano de inmanencia de lo visible todas las imágenes-movimiento accionan y reaccionan entre ellas.

Deleuze continúa con la trama de argumentos bergsonianos y se cuestiona finalmente ¿es posible que en ese universo acentrado donde todo reacciona sobre todo se produzcan acontecimientos? Su respuesta es que sí se dan acontecimientos, pues lo que acontece dentro del caos son intervalos, desviaciones, diferenciales de movimiento entre la acción y la reacción, transtopías. Es justo en esa frontera móvil donde encontramos las imágenes como diferencias difiriendo. De esta forma, el universo es un conjunto de imágenes en movimiento en variación permanente, un flujo de lo sensible donde no hay un centro, ni derecha ni izquierda, donde todo está reaccionando con todo, donde las cosas pierden sus perfiles, su identidad. Las imágenes-movimiento en variación anulan el buen sentido y afirman la paradoja, que es la esencia del devenir, y que consiste en tirar en dos sentidos a la vez. La universal variación de la imagen movimiento anula la formulación de puntos con posiciones asignadas o formas determinadas para terminar afirmando el carácter metamórfico de las imágenes. Las imágenes-movimiento disuelven su identidad en cada relación diferencial haciendo

²⁸¹ IM, pág. 90.

²⁸² En las próximas páginas, veremos como Lemmy Caution pretende introducir un plano de inmanencia, sin centro, ni norte, ni sur, ni este, ni oeste, dentro del plano trascendente de Alphaville.

imposible la asignación de una determinación y afirmando el devenir. En definitiva: toda variación de las imágenes se refiere al plano de inmanencia de lo visible. Estos es: habitan y pueblan en el plano.

Hay que añadir que el intervalo, la diferencia, la relación entre imágenes-movimiento, produce una imagen más determinada, una imagen que va del fondo indeterminado de las imágenes en variación a la superficie donde las imágenes van tomando forma. El intervalo acota, define y fija las imágenes-movimiento ya que estas recibirán acciones y producirán reacciones sobre una sola cara. El núcleo de sutura entre dos imágenes-movimiento produce una diferenciación del fondo en universal variación de las imágenes o plano de inmanencia de lo visible.

Está diferenciación, en consecuencia, va da lugar al establecimiento de un sistema de referencial dual respecto a las relaciones entre las imágenes-movimiento:

- (i) Un sistema donde todas las imágenes accionan y reaccionan en función unas de otras. (Plano de inmanencia de lo visible en universal variación. Primer sistema de referencia de las imágenes-movimiento)
- (ii) Otro sistema donde todas las imágenes varían principalmente para una sola: para una imagen especial que recibe la acción de las otras imágenes sobre una de sus caras y reacciona ante ella sobre otra de estas. (Determinación del plano de inmanencia de lo visible. Segundo sistema de referencia de las imágenes-movimiento)

¿Cuál será entonces esa imagen especial entre las demás? El cerebro, pues en el universo acentrado y en variación el cerebro constituye un centro. Este doble sistema de referencia nos permite distinguir entre la cosa y la percepción de la cosa, o de manera más precisa, mostrar que ambas son la misma cosa pero referidas a un sistema de referencia diferente. La cosa es la imagen que se relaciona con todas las otras imágenes cuya acción ella padece y sobre las cuales ella reacciona inmediatamente. La percepción de la cosa es la imagen referida a otra imagen especial que la encuadra -el cerebro-, que sólo retiene de ella una acción parcial y sólo reacciona a ella de manera mediata. En la percepción siempre hay menos que la cosa: en la percepción de la cosa nos regimos por

la mediación de nuestros intereses y nuestras necesidades.

El cine, por tanto, se hace bergsonianos en tanto que la continua movilidad de los centros es determinada por la variabilidad de los encuadres para, de este modo, restaurar zonas acentradas. El cine no consiste en otra cosa que en encuadrar, organizar y componer estas imágenes percibidas de las cosas: un plano secuencia es la imagen-movimiento que reencuadra, centra y determina (segundo sistema de referencia) la universal variación de las imágenes-movimiento (primer sistema de referencia). Así, cuando las imágenes-movimiento se refieren a un centro o a una imagen especial se dividen en: imagen-percepción, imagen-acción e imagen-afección.

- (i) Imagen-percepción: cuando el universo de las imágenes-movimiento es referido a una de estas imágenes especiales que forma un centro, el universo se curva y se organiza rodeándola. Gracias a esta curvatura, las cosas percibidas me tienden su cara utilizable. La percepción dispone del espacio, vincula el movimiento a los cuerpos y se define como un sustantivo.
- (ii) Imagen-acción: cuando, percibiendo las cosas allí donde están, capto la acción que ejercen sobre mí y la acción que yo ejerzo sobre ellas. La acción dispone del tiempo, vincula el movimiento a actos y se define como un verbo.
- (iii) Imagen-afección: cuando se ocupa el intervalo entre una percepción perturbadora y una acción vacilante. La afección vincula el movimiento a cualidades como estados vividos y se define como un adjetivo.

Así, el cine reordena -o reterritorializa- las imágenes-movimiento en universal variación o plano de inmanencia de lo visible a través del encuadre y del montaje: “El cine posee un parentesco estrecho con el primer régimen de la imagen-movimiento, el de la variación universal y el de la percepción total y objetiva”²⁸³. Y de este modo, da un orden a la “diferencia difiriente” y da unidad a la pluralidad gracias al modo de centramiento que ejercen estos tres tipos especiales de imágenes. Ahora bien, este tipo de ordenamientos son posibles gracias a la existencia de una máquina libre de toda

²⁸³ Marrati, P.: *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2004, pág. 43.

sujeción: una máquina que permite liberar la mirada de su atribución a un sujeto o a un objeto²⁸⁴. Sin duda, el cine, en tanto arte que permite reproducir el movimiento de lo real, libera a la mirada del anclaje que tenía tanto en el teatro (donde la mirada tenía una posición estable) como en la fotografía (donde la mirada sólo accedía a un instante en el tiempo).

El cine, en definitiva, posibilita una vuelta de tuerca sobre la ontología deleuzeana del devenir ya que, como asegura la profesora Marrati “el encuentro con el cine condujo a Deleuze a reconsiderar el estatuto ontológico de las imágenes”²⁸⁵

²⁸⁴ Véase Zizek, S.: *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, pág. 37.

²⁸⁵ Marrati, P.: *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, pág. 10.

1.7. EL PLANO DE INMANENCIA COMO PLANO DE LO PENSABLE EN DELEUZE: LA CREACION CONCEPTUAL.

Si en *La imagen-movimiento* el plano de inmanencia se establecía para las imágenes-movimiento; en *La imagen-tiempo* y, sobre todo, en *¿Qué es la filosofía?*, el plano de inmanencia se establece para los conceptos con el objetivo de describir los mecanismos constructivos de la filosofía. Así, es necesario instaurar no sólo un plano de inmanencia de lo visible, sino también un plano de inmanencia de lo pensable. La distancia entre ambos planos se muestra, no sin ciertos claroscuros barrocos, en el objeto de estudio de cada uno de los libros de cine. El primer libro sobre el cine gira entorno a los comentarios de las tesis del movimiento de Bergson para estudiar el cine clásico. El segundo libro sobre el cine, por el contrario, va abandonando paulatinamente la influencia de Bergson para definir las relaciones entre cine y pensamiento bajo el influjo de la filosofía nietzscheana. Este libro estudia, fundamentalmente, las nuevas formas narrativas del cine moderno.

Antes de ver como Deleuze establece el plano de inmanencia de lo pensable hay que definir los dos problemas fundamentales que distancian a la imagen-movimiento de la imagen-tiempo. El primero de los problemas es el de la descripción. El cine clásico se apoyaba en descripciones independientes de su objeto evidenciando una distancia entre lo subjetivo y lo objetivo. Toda descripción realista es independiente del objeto que describe ya sea una cosa (imagen-percepción), una cualidad (imagen-afección) o un acto (imagen-acción). Esta distancia entre la descripción y su objeto es negada en el cine moderno. Desde los inicios del neorrealismo, la descripción no se va a diferenciar de su objeto o, para ser más exactos, la descripción va a reemplazar, a sustituir, a borrar el objeto. La conexión entre la percepción (interior) y la acción (exterior), esto es, el nexo sensoriomotor de las imágenes-movimiento, va desapareciendo paulatinamente en el cine moderno. Desde la posguerra, el cine pasa de ser un cine-acción a ser un cine-vidente. El sujeto, al describir el objeto, lo borra. Pero esa huella borrada pasa a su imaginación y es desde allí -desde ese espacio mental donde el sujeto y el objeto se disuelven para después fundirse- es desde donde observamos el nuevo enfoque de lo real. La cámara, el sujeto y el objeto se pliegan en un constructo heterogéneo.

El segundo problema es el del estatuto del tiempo. En *La imagen-tiempo* las imágenes-movimiento representan el tiempo de manera indirecta pues el tiempo no es otra cosa que la relación entre imágenes-movimiento a través del montaje. De modo que si las imágenes-movimiento (las imágenes-materia que ocupan el espacio) se encadenan las unas a las otras, esta misma articulación nos entrega una imagen del tiempo que depende del movimiento. El montaje del movimiento es el que produce el tiempo. Así, el tiempo no es independiente del movimiento. El tiempo es una representación indirecta porque emerge del montaje que liga una imagen-movimiento a otra. Ahora bien, a partir de la posguerra, el movimiento se hace aberrante. Los personajes-videntes andan como vagabundos a la deriva, sus acciones son entrecortadas, difusas, discontinuas. La cámara acelera o paraliza las acciones, hay constantes cambios de escala en las imágenes, pero, sobre todo, los falsos *raccords* del movimiento invaden la imagen. Así, si el tiempo del cine clásico era representado indirectamente por la imagen-movimiento presente y por el montaje; en el cine moderno el tiempo se representa directamente pues la imagen no está nunca en presente. El movimiento aberrante revela que el tiempo es anterior al movimiento de los cuerpos, que el tiempo es anterior a la representación de las imágenes-movimiento en el presente.

Y ese tiempo anterior al movimiento es la condición de posibilidad de los encuentros entre las imágenes y entre los conceptos, es el plano de inmanencia que posibilita la alianza. ¿En qué sentido, por tanto, es constructiva la filosofía? Fundamentalmente en dos sentidos: instauración del plano y creación de los conceptos. El plano instaurado es un plano de inmanencia de lo pensable, un Uno-Todo ilimitado que engloba el concepto que es un conglomerado de componentes múltiples y fragmentarios:

Los conceptos filosóficos son todos fragmentarios que no ajustan unos con otros, puesto que sus bordes no coinciden. Son más producto de dados lanzados al azar que piezas de un rompecabezas. Y sin embargo resuenan, y la filosofía que los crea presenta siempre un Todo poderoso, no fragmentado, incluso cuando permanece abierta: Uno-Todo ilimitado, Omnitudo, que los incluye a todos en un único y mismo plano. Es una mesa, una planicie, una sección. Es un plano de consistencia o, más exactamente, el plano de inmanencia de los conceptos, el planómeno. Los conceptos y el plano son estrictamente correlativos, pero no por ello deben ser confundidos. El plano de inmanencia no es un

concepto, ni el concepto de todos los conceptos. Si se los confundiera, nada impediría a los conceptos formar uno único, o convertirse en universales y perder su singularidad, pero también el plano perdería su apertura. La filosofía es un constructivismo, y el constructivismo tiene dos aspectos complementarios que difieren en sus características: crear conceptos y establecer un plano. Los conceptos son como las olas múltiples que suben y bajan, pero el plano de inmanencia es la ola única que los enrolla y desenrolla²⁸⁶.

Así, sólo es posible engranar un concepto con los otros dentro del plano de inmanencia de lo pensable, sólo es posible el encuentro entre dos conceptos gracias a su inclusión dentro del plano. El plano de inmanencia de lo pensable otorga consistencia a los conceptos fragmentarios y heterogéneos y difusos. Así, el plano de inmanencia de lo pensable compone dentro de su totalidad informe, los conceptos deformes y nómadas que se relacionan unos con otros, que varían los unos con los otros. Por tanto, el “entre” de los conceptos, la diferencial entre los conceptos es posible por el plano de inmanencia de lo pensable, como plano siempre renovado, siempre variable: “El plano no tiene más regiones que las tribus que lo pueblan y que se desplazan en él. El plano es lo que garantiza el contacto de los conceptos, con unas conexiones siempre crecientes, y son los conceptos los que garantizan el asentamiento de población del plano sobre una curvatura siempre renovada, siempre variable”²⁸⁷.

Pero, esta variación, estos movimientos de los conceptos y del plano son diferentes. El movimiento del plano de inmanencia de lo pensable es infinito, diagramático y fractal. Infinito, en tanto que el movimiento lo abarca todo. Diagramático, en tanto que el movimiento es caótico. Fractal en tanto que el movimiento plega los otros movimientos y se deja plegar “en la fractalización de esta infinidad infinitamente plegada una y otra vez (curvatura variable del plano)”²⁸⁸. El movimiento de los conceptos, por el contrario, es finito, intensivo y fragmentario:

(...) los elementos del plano son características diagramáticas, en tanto que los conceptos son características intensivas. Los primeros son movimientos del infinito, mientras que los segundos son las ordenadas intensivas de estos movimientos, como

²⁸⁶ QF, pág. 39.

²⁸⁷ QF, pág. 40.

²⁸⁸ QF pág. 43.

secciones originales o posiciones diferenciales: movimientos finitos, cuyo infinito tan sólo es ya de velocidad, y que constituyen cada vez una superficie o un volumen, un perímetro irregular que marca una detención en el grado de proliferación. Los primeros son direcciones absolutas de naturaleza fractal, mientras que los segundos son dimensiones absolutas, superficies o volúmenes siempre fragmentarios, definidas intensivamente. Los primeros son intuiciones, los segundos intensiones²⁸⁹.

En suma, podemos decir que en Deleuze se da “un auténtico nomadismo conceptual”²⁹⁰.

²⁸⁹ QF, pág. 44.

²⁹⁰ Zunzunegui, S.: *La mirada plural*, Cátedra, Madrid, 2008, pág. 253.

1.6. EL PLANO DE INMANENCIA EN GODARD: MEMORIA E IMPROVISACION

¿Qué función tiene, por tanto, el encuadre? Su función no es otra que la de reencuadrar los movimientos relativos de los objetos, sus variaciones. Ahora bien, estos encuadres son engranados unos a otros mediante el montaje, que es la función que posibilita el cambio absoluto del todo. Mientras el encuadre reordena las posiciones relativas de los movimientos en el espacio; el montaje reordena el cambio absoluto del todo en el tiempo.

Godard siempre dice que lo más importante para hacer cine es saber cuando empezar y cuando terminar un plano. Empezar y terminar; principio y fin. Pero, si el mundo, como hemos visto en la descripción deleuzeana del plano de universal variación, es un conjunto de imágenes-movimiento que no paran de transformarse, entonces, ¿cómo acotar, como cortar la realidad? La respuesta más directa sería: con el corte que se hace con otra imagen. Esta “otra imagen” es esa imagen especial que Deleuze llama cerebro y que tiene la función de reencuadrar, centrar y demarcar los descentramientos. Así, la imagen-movimiento no se distingue de la imagen-cerebro que la reencuadra: la cosa percibida y el órgano de la percepción de la cosa se identifican. Pero, apuntemoslo, aquello en lo que se identifican es justamente lo que huye de la identidad: el movimiento incesante del flujo-materia que constituye la “esencia-dinámica” de ambas imágenes.

¿Cuál es, por tanto, el plano de inmanencia de lo visible en Godard? El plano de inmanencia de lo visible es el mismo que en Deleuze: las imágenes-movimiento en universal variación. En este sentido, la improvisación, en el acto de rodaje, en el acto de captura, permite el acceso al mundo en universal ondulación. De ahí la obsesión de Godard por mostrar la vida tal cual, con sus causas y con sus azares: “Para mí, esto es el cine. La vida se organiza”²⁹¹. No olvidemos que para él describir es observar las mutaciones y los movimientos de la vida.

Sin embargo, estas imágenes-movimiento son reencuadradas por el ojo-cerebro, que no es una tabula rasa, que no accede a las cosas mismas. Este ojo-cerebro no es

²⁹¹ Godard, J.-L., “Definiciones”, *Nuestro Cine*, n° 49, 1966, págs. 6-8.

virginal ni puro, sino que está atravesado por los prejuicios del sujeto, es decir, por las imágenes-memoria plegadas en su conciencia. Así, las imágenes-memoria de los cineastas a los que Godard roba, le ayudan a capturar las imágenes-movimiento – aunque hay que señalar que estas imágenes-memoria son, a su vez, desordenadas o sometidas a un orden aleatorio. En este sentido, el plano de universal variación se curva para interactuar con una imagen espacial la imagen-cerebro. Imagen que, a su vez, está compuesta por imágenes que a su vez están compuestas por otras que a su vez. Máscaras dentro otras máscaras, imágenes dentro de imágenes, movimientos dentro de movimientos. La inmanencia es el lugar de la imagen cualquiera. Como afirma Zunzunegui: “el fondo de toda imagen es otra imagen”²⁹².

¿Cómo comenzar, por tanto, a elaborar un breve bosquejo para la construcción de una ontología cinematográfica del devenir? En el comienzo siempre está el movimiento, las imágenes en movimiento que construyen no sólo a los films, sino también a los sujetos y no se puede, por tanto, construir un sistema analítico sin tener en cuenta la agitación dionisiaca que construye-deconstruye, que territorializa-desterritorializa tanto a los textos fílmicos como al analista de los mismos.

Ahora bien, el cine de Godard es doblemente bergsoniano. No sólo se reencuadra la imagen-movimiento, el plano de lo visible mediante la imagen que recoge el ojo de la cámara sino que, por otro lado, estas imágenes son desterritorializaciones de visibilidades del pasado que Godard reinterpreta, tergiversa, roba o recontextualiza. Las visibilidades ocultas en las capas de pasado de su memoria, esto es, las imágenes o huellas de sus películas predilectas son recompuestas desde el presente. Reencuadre de las imágenes-movimiento, reencuadre de las imágenes-pasado: doble captura de Bergson.

Sin embargo, esta recomposición del pasado se desarrolla no según el orden causal de lo sucesos sino según la lógica azarosa de la improvisación. Para crear imágenes hay que experimentar con imágenes del pasado, sacarlas de su territorio. En este sentido, Godard no diferencia entre crítica y creación.

²⁹² Zunzunegui, S.: *La mirada plural*, Cátedra, Madrid, 2008, pág.15.

A pesar de trabajar sin guión, en Godard siempre hay una preparación previa: unas notas escritas que luego se componen:

Siempre he tomado notas, he tratado de organizar esas notas de una manera bastante sencilla, con un principio, una mitad y un final cuando hay una historia, o con un tema que se desarrolla lógicamente, intentando seguir una cierta lógica. Y luego después, repasarlo de memoria como un músico trata de tararear la melodía (...) He hecho películas un poco como dos o tres músicos de jazz: se elige un tema, se toca y luego se organiza.²⁹³

La composición no es nunca cerrada. Godard improvisa sobre los materiales que va elaborando y, por tanto, es necesario, en el acto mismo de filmación, dejarse llevar por las cosas que suceden alrededor: “No escribo mis guiones; improviso a lo largo del rodaje. Pero esta improvisación es fruto de un trabajo interior previo, trabajo que supone una concentración. En realidad, no hago cine únicamente cuando ruedo una película; hago mis películas cuando sueño, cuando como, cuando leo, cuando discuto”²⁹⁴.

Así, podemos distinguir en Godard las siguientes fases a la hora de afrontar la construcción de un texto fílmico:

- (i) En primer lugar, se parte de un material acumulado, de un material previo: las imágenes cristalizadas en la memoria por el Godard crítico.
- (ii) A continuación, estas imágenes de la memoria dejan una huella en la elaboración de las notas.
- (iii) Las notas son organizadas según la lógica de la historia o la lógica del tema.
- (iv) Una vez lograda la composición, se repasa de memoria.
- (v) Finalmente, se improvisa sobre la forma compuesta.

En definitiva, el cine de Godard es esencialmente constructivista. Pero un constructivismo híbrido, mestizo, diferencial. Godard sintetiza el elemento del trabajo previo de las notas con el elemento del trabajo de la improvisación y la aleatoriedad. Y

²⁹³ Godard, J.-L.: *Introducción a una verdadera historia del cine*, pág. 48.

²⁹⁴ Godard, J. L. “Objetivo y dialéctica del film”, *Nuestro cine*, nº 89, 1969.

ambos elementos no están nunca cerrados, delimitados o perfilados. El carácter informal de las notas y el carácter aleatorio de la improvisación nos indican el sentido del plano de inmanencia de lo visible en Godard.

¿Y el plano de inmanencia de lo pensable? Sin duda, en Godard, está ligado al plano de inmanencia de lo visible en tanto que desde sus coordenadas creativas siempre se trata de describir y dramatizar con las ideas. El mismo cuenta que a la hora de confeccionar el tejido de sus films parte de un fondo previo de ideas sobre las que va trabajando: “En una entrevista sobre sus métodos de creación dramática dice Godard: “No me gusta realmente contar una historia. Prefiero utilizar una suerte de tapiz, un fondo sobre el que puede bordar mis propias ideas”²⁹⁵. Y estas “ideas bordadas”, apuntémoslo, son las que se esconden en el fondo de casi todos sus films. Un tipo de films que nunca cuentan una historia, con sus engranajes causales perfectamente engrasados, sino un conglomerado de ideas: no un film musical, sino la idea de un film musical, comenta en un artículo sobre *Une femme est une femme*.

De algún modo, estas estrategias de entrecruzamiento de ideas en el seno del film dan pie a pensar que Godard es una especie de filósofo del cine. Un filósofo que no deja de reflexionar sobre sus films no sólo en críticas y entrevistas, sino también en el interior móvil de las películas, lo que constituye un campo abierto de posibilidades expresivas y estéticas: “El aspecto conscientemente reflexivo de las películas de Godard es la clave de sus energías. Su obra constituye una meditación formidable sobre las posibilidades del cine (...) ingresa en la historia del cine como su primera figura premeditadamente destructora”²⁹⁶. Estas posibilidades, ciertamente, alcanzan su máxima expresión en su monumental *Histoire(s) du cinéma*, donde a través de sobreimpresiones de imágenes constituye el germen de una imagen mental, de una idea, en el cerebro del espectador. Esto es lo que ocurre, como vimos, si superponemos sobre el rostro de Marilyn la legión de pájaros del inicio del film de Alfred Hitchcock²⁹⁷: en el intersticio de ambas emerge, entre otras, la idea del cine en tanto que lugar donde se instala la diferencia de potencial entre la luz-dorada-pantalla de la imagen de Marilyn y el movimiento de los trazos negros de los pájaros proyectados. De modo que una

²⁹⁵ Bordwell, D.: *La narración en el cine de ficción*, pág. 243.

²⁹⁶ Sontag, S.: *Estilos radicales*, pág. 231.

²⁹⁷ Véase I.3.3.2. Montaje de la figura: el ojo indeterminado.

fórmula para entender el trabajo de Godard en este film podía ser: “entre dos imágenes, una idea”. De este modo, *Histoire(s) du cinéma* es un *collage* de imágenes que originan ideas que, a su vez, se “pegan” con otras ideas para constituir un tejido visual y conceptualmente complejo. Como afirma Rancière: “Entre el *collage* conceptual ‘excesivo’ y el *collage* visual imposible, se encuentra emblematicada toda la empresa de *Histoire(s) du cinéma*”²⁹⁸.

Este mecanismo de producción, donde se intersectan ideas e imágenes, le aleja en ciertos aspectos de Deleuze. Si el filósofo, en su teoría del cine, pretende elaborar los conceptos partiendo de las ideas cristalizadas en las imágenes, el cineasta construye, directamente, un complejo barroco de ideas-imágenes. Ishagpour defiende esta conclusión en su entrevista con Godard sobre las *Histoire(s) du cinéma*: “Deleuze intentó elaborar un pensamiento de la imagen. En su caso es al contrario, se trata de crear imágenes-pensamiento. El libro del cine sería una película hecha por un cineasta. Usted ha necesitado cincuenta años de cine para hacer *Histoire(s)*”²⁹⁹.

En definitiva, la inmanencia de lo visible, esto es, el movimiento libre y fluctuante de la vida, es capturado sin guión previo mediante la improvisación, de modo de así se conserva su carácter puro, bruto, y tosco. Sin embargo, la inmanencia de lo visible, en cine-ensayos como las *Histoire(s)*, ya no es la vida sino las imágenes de la historia del cine que Godard ama. Y es sobre estas imágenes, sobre este material, ya codificado e inyectado de sentido, sobre el que trabaja para componer y dramatizar con las ideas. De algún modo, en este film, el plano de lo visible y el plano de lo pensable se identifican, se componen, se complementan:

El cine está para registrar el pensamiento, bajo una cierta forma visible. Una vez grabados estos pensamientos, se han de relacionar según una idea, un tema, o simplemente una historia, una anécdota. Y esto ha de hacerse de manera que sirva para hacer un espectáculo, o para emitir un juicio. La base del cine, que nunca ha podido aplicar verdaderamente, es el montaje. Consiste en poner en relación una cosa con otra para emitir un juicio³⁰⁰.

²⁹⁸ Rancière, J.: “La sainte et l’héritière”, *Cahiers du Cinéma* n° 536, jul. 1999, pág. 58.

²⁹⁹ Godard, J.-L. e Ishagpour, Y: “Arqueología del cine”, *Letra Internacional*, n° 71, 2001, pág. 52.

³⁰⁰ Godard, J.-L.: “Le bon plaisir de Jean-Luc Godard” [En Godard, J.-L.: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome 2, pág. 306]

1.7. VERTOV: INMANENCIA

El cineasta ruso retorna nuevamente (recordemos el papel que adoptaba en la definición de las dos formas de montaje, el dialéctico –Eisenstein- y el diferencial –Vertov- en el capítulo I.3. El montaje del *entre*) para mostrar la relación que se da entre las formulaciones deleuzeanas del plano de inmanencia o *Anarcotopos* y las estrategias compositivas de Godard. Por un lado, Vertov³⁰¹ quiere llevar la percepción a la materia, al flujo móvil donde todo se conecta con todo: quiere alcanzar la visión de las cosas a través de la liberación del ojo de la cámara, un ojo capaz de hacer conexiones espacio-temporales que el ojo humano no puede concebir. Por esta razón, Deleuze sitúa a Vertov, dentro de sus estudios sobre el cine, como el creador de las imágenes gaseosas, es decir, de las imágenes que ponen en escena el en-sí de la inmanencia. Por otro lado, Godard no deja de poner en práctica este modelo de creación materialista, mucho antes incluso de la existencia del Grupo Dziga Vertov, en el cual el acceso a la inmanencia es posible gracias a la eliminación de cualquier “grumo” de subjetividad y gracias a la afirmación de lo que podemos llamar “enunciación colectiva”.

Así, tanto Deleuze como Godard son deudores de la pulsión vertoviana, de esa tendencia a iluminar el movimiento de la materia a través de nuevas técnicas de encuadre y montaje que son la antesala de lo que en estas páginas hemos llamado “el método del entre”: entre dos imágenes siempre hay un intervalo incommensurable.

³⁰¹ Sobre la relación Vertov-Deleuze véase Marrati, P.: *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, pág. 44.

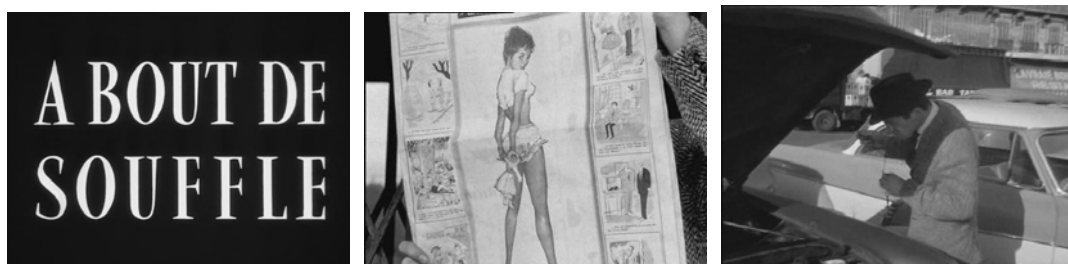
2. DESFUNDAMENTACIÓN

El rizoma es una antogenealogía.
DELEUZE

“Pero seguramente, Monsieur Godard”,
se cuenta que dijo exasperado Franju,
“usted admitirá por lo menos que es
necesario que sus películas tengan
principio, nudo y desenlace”. “Desde
luego”, respondió Godard. “Pero no
necesariamente en ese orden”
GODARD-FRANJU

2.1. PRINCIPIO: EL RASTRO DEL ROSTRO

Leutreat y Liandrat-Guides³⁰² interpretan que en el inicio de *A bout de souffle* hay un encadenamiento de imágenes que configuran la letra A. Esta afirmación tiene como objetivo -o al menos eso parece- reterritorializar el film de Godard dentro del marco de la teoría del análisis textual con la clara vocación de asegurar un fundamento al texto, un principio constitutivo, una *arché*. Este acto fundacional del relato (recordemos que toda fundación necesita un acto y una palabra que desencadenen un movimiento: en el principio fue el verbo, yo soy el alfa y el omega, yo soy el que soy dice la voz de Dios en los albores del tiempo) se apoya en el conjunto tipográfico de la obertura del film: la letra A al inicio del título de la película, la letra A que dibujan las piernas abiertas de la *baby doll* y la letra A torcida hacia la derecha -¿y por qué no una C?- que conforma la apertura del capó del coche:



Así, esta interpretación vislumbrará, en el encadenamiento de las “aes” que se materializan en estas imágenes, un elemento fundacional del relato, un componente inicial que abrirá paso al desarrollo de la trama. A continuación, Leutreat y Liandrat-Guides se preguntan ¿cómo avanzar a partir de este conjunto tipográfico?, lo que nos lleva a pensar que estos autores tienen la clara intención, no desarrollada en su estudio, de buscar las raíces de algún tipo de síntoma que irá evolucionando a partir de esta génesis. Aunque quizá esta pregunta pierde importancia si recontextualizamos el problema del inicio, si lo reformulamos no desde la lógica textual sino desde la lógica de la producción textual, es decir, desde la condición de posibilidad de la emergencia

³⁰² Leutrat, J-L. y Liandrat-Guides, S.: *Jean Luc Godard*, pág. 40: “No hay créditos en al final de la escapada. El título pone delante la letra A. Los gestos, los movimientos alternativos de las caras, las piernas separadas de la baby doll, la pinza-cocodrilo, la apertura del capo del coche (...) todo esta encaminado para configurar la letra A. Se trata de un verdadero desencadenante del relato. La pinza-cocodrilo se suelta y se pone en marcha el destino funesto. La pregunta que se hacen los filmes godardinos de los 60 es: ¿cómo avanzar a partir del conjunto tipográfico constituido por los créditos?”

del propio texto. Si caemos en las redes de la lógica del análisis textual olvidaremos los devenires productivos constituyentes de todo texto. Así, nuestro recorrido va a obviar la lógica del encadenamiento de las imágenes para seguir una senda alternativa: la senda de la lógica del proceso de producción que se organiza, no desde la mimesis o el plagio, sino desde la captura y el robo de imágenes de la historia del cine. Sin duda, esta operación va a configurar una enunciación anti-identitaria (en tanto que la identidad de Godard se ve atravesada por los diversos cineastas que, más que influirle, deglute y recompone a su antojo), múltiple (en tanto que en el acto de captura siempre se recorta una multiplicidad de elementos pertenecientes a una multiplicidad de autores-productores) y colectiva (en tanto que, en posteriores trabajos, Godard va a buscar la fulminación de su nombre a partir de su trabajo con otros creadores como Gorin o Miéville).

Esta lógica nos lleva, en primer lugar, a localizar las imágenes que tienen alguna relación con otros films de la historia del cine. En este texto audiovisual descubrimos citas³⁰³ de otros films a través de una multiplicidad de carteles de películas americanas. Estos carteles tienen una función descriptiva y demarcan el sentido de la peripecia y el *modus operandi* del protagonista. Son una suerte de advertencia para el personaje interpretado por Belmondo:

³⁰³ Podemos encontrar un buen resumen de las citas audiovisuales de *A bout de soufflé* en Gómez Tarín, F. J. y Vilageli, J.: “La intertextualidad en Jean-Luc Godard”. Sin embargo, el estudio más amplio sobre el uso de las citas en Godard es el de D’Abriègeon, J.: “Jean-Luc Godard, cinéaste-écrivain”, cuya versión electrónica se puede consultar en <http://tapin.free.fr/godard/memoire.html>. Sobre la influencia de Godard sobre otros autores, respecto al uso de las citas, puede leerse Vila-Matas, E.: “Intertextualidad y metaliteratura”, en <http://www.enriquevilamatas.com/textmonterrey.html>. : “Bien pensado, creo que mi inclusión de citas (falsas o no) insertadas en medio de mis textos debe mucho a la fascinación que provocaron en mi juventud las películas de Jean Luc Godard con toda esa parafernalia de citas insertadas en medio de sus historias, esas citas que detenían la acción como si fueran aquellos carteles que insertaban los diálogos en las películas de cine mudo... Me formé literariamente viendo el cine de vanguardia de los años 60. Y lo que vi en aquellas películas me pareció tan asombrosamente natural que para mí el cine siempre ha sido aquello que vi en esa época de innovaciones estilísticas sin fin. Yo me formé en la era de Godard. Eso es algo que debería advertirse en la faja de mis libros a todo aquel que comprara uno de ellos”.



“Vivir peligrosamente hasta el fin” de R. Aldrich.



“Mas dura será la caída”. De budd Boetticher (1959)

Sin duda, estas citas de otras películas suponen uno de los primeros momentos de autorreflexión en el cine, de cine dentro del cine, de cine que devora el cine. En este sentido, apoyamos la tesis de Sontag sobre esta forma de canibalismo fílmico: “Godard ha descubierto el cine dentro del cine. Concepción alienada del cine: un cine que devora el cine”³⁰⁴. Esta forma de canibalismo arroja luz sobre la fuerte autoconciencia de un cinéfilo que se ha curtido en la Cinemateca montada por Henri Langlois³⁰⁵. Además, esta inclusión de elementos de la historia del cine supone un momento de fagocitación de esa historia: Godard construye sus textos con los restos de otros textos y compone, a partir de diversas síntesis heterogéneas, un palimpsesto *in progress*, un intertexto continuo. No hay momento fundacional, no hay *creatio ex nihilo* como ocurre en el dadaísmo³⁰⁶ y en el *pop art*³⁰⁷. Sólo hay textos sobre textos y un definitivo “asalto a la

³⁰⁴ Sontag, S.: *Estilos radicales*, pág. 262.

³⁰⁵ Véase Godard, J.-L.: “L’art de (dé)montrer” [En Godard, J.-L.: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 2, 1998, pág. 133]: “La Nouvelle Vague salió de la Cinémathèque, como los pintores salieron del taller de los grandes Maestros, de modo ultraclásico en la historia del Arte. Antes, el cine no venía de allí (...) Nosotros ‘estudiamos’ en el taller de los grandes Maestros, que era la Cinémathèque”.

³⁰⁶ Sobre la relación entre ready-mades del dadaísmo y del cine véase Bréneaz, N.: “Las voces claras de una razón insurgente”, *Cahiers du cinéma España*, nº 11, abril 2008.

noción de propiedad intelectual”³⁰⁸, lo que lleva a Santos Zunzunegui a entrever una correlación entre el concepto de *bricolage* y el dispositivo de cita de Godard:

Conviene tomar nota, de paso, de que en *A bout de souffle* hace su aparición uno de los procedimientos que, de forma progresiva, acabarán convirtiéndose en una de las marcas de estilo del cineasta: el ejercicio del *bricolage*, entendido en el sentido que Claude Lévi-Strauss daba a esta operación y que consiste en la utilización por parte del artista no de materias primas sino de materiales previamente elaborados, trabajando con restos, sobras, fragmentos de obras preexistentes, dando lugar a lo que el antropólogo francés denominó “composiciones heteróclitas”³⁰⁹.

Por otro lado, hay que apuntar que esta producción intertextual desencadena un momento de indiscernibilidad: ya no es posible distinguir entre la copia y el original, pues la copia al recontextualizarse dentro del texto original cobra una nueva forma. O, más bien, una inter-forma que se localiza en el *intermezzo* entre la copia y el original. Ahora bien, el problema de la diferencia entre original y copia nos lleva a tener que decidir si hay un principio narrativo original del que emergen las historias o si, por el contrario, no hay un principio o un germen primero. En nuestro días, no cabe duda de que detrás de un fondo, hay otro fondo: detrás de un texto, hay mil textos fragmentados y reformulados, recontextualizados e interconectados con otros textos. Cuanto más profundizamos en los textos de Godard más nos damos cuenta de que es imposible la distinción platónica entre el modelo ideal y arquetípico y la copia de este, cuanto más profundizamos en la sombra-film, en el sueño-film, en el reflejo-film que organiza Godard, más profunda es nuestra duda sobre el estatuto ontológico de las esencias primeras y más encarnada nuestra zozobra.

³⁰⁷ Sobre el uso de imágenes preexistentes en Godard y su relación metodológica con el pop-art véase Yacavone, D.: “Jean-Luc Godard and Roy Lichtenstein: Originality, Reflexivity, and the Re-Presented Image”, FORUM ‘Origins and Originality’ 1, en <http://forum.llc.ed.ac.uk>, pág. 4: “Godard’s cinematic re-contextualization of pre-existing images on film and Lichtenstein’s de-contextualization and abstraction of them on canvas, both implicitly reject a Romantic notion of artistic originality as creation ex nihilo; the idea that the artistic image results from a direct perceptual experience of the visual world as mediated only by the creative imagination of the artist is replaced by the selective re-use of widely accessible, second-hand imagery as ‘found’ material to be creatively manipulated or arranged”. Véase también Leutrat, J-L. y Liandrat-Guides, S.: *Jean Luc Godard*, pág. 50: “Al igual que los artistas pop, Godard ensambla todo lo que encuentra en nuestro mundo que le parece útil para crear encuentros detonadores y acusatorios. Es cierto que no se limita a los despojos, sino también a las obras de arte. Pero empieza por convertirlas en despojos: fragmentos mal leídos, mal dichos, fangollados, estropeados, pedazos de imágenes, reproducciones de reproducciones”. Sobre estas cuestiones véase también Barthes, R.: “El arte..., esa cosa tan antigua” [En Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso*]

³⁰⁸ Con estas palabras resume Jean-pierre Gorin la carrera de Godard [En McCabe, C.: *Godard*, pág. 143]

³⁰⁹ Zunzunegui, S.: *La mirada plural*, Cátedra, Madrid, 2008, pág. 77.

En puridad, todo texto es el reflejo del reflejo de un reflejo. No hay fundación posible. Así, podemos apuntar como el personaje de *A bout de souffle* no escapa a este *fatum*: Michel es el reflejo de un prototipo de *outsiders* del cine negro, y su espejo o modelo a imitar es Bogart – que a su vez es un prototipo de personaje-reflejo de otros héroes más o menos clásicos:



(i) ¿Original?



(ii) ¿Copia?

Decía Albert Camus³¹⁰ que un hombre se define tanto por sus comedias como por sus arrebatos de sinceridad. Michel busca construir su identidad partiendo de un referente simbólico arraigado a la historia del cine negro. Sin embargo, esa búsqueda se realiza desde el ámbito de lo cómico, desde una mueca que revela su carácter de farsa. Y Godard, al igual que su personaje, busca una identidad en los depósitos y los basureros de la cultura, pero acaba encontrando un mar de diferencias o un magna de estratos semióticos entremezclados: una multiplicidad de signos que al ligarse tachan o emborronan la posición de cada signo en función de un movimiento de desterritorialización positiva. El signo desaparece pero deja una marca. A esa marca la llamamos variable, *intermezzo* o transtopía y no es otra cosa que el rastro que se dibuja entre dos imágenes, una imagen y un sonido, un sonido y un texto escrito, etc... Su búsqueda y su pasión, esto es, el motor que mueve su creatividad, le llevan a la construcción de una imagen, de una visibilidad, de una identidad visual que no deja de ser movediza y deslizante. Pero, a pesar de profundizar a lo largo de su carrera como crítico en el fondo de la historia del cine en busca de modelos, acaba descubriendo el carácter de simulacro de toda imagen. Toda visibilidad se alimenta de visibilidades e invisibilidades:

³¹⁰ Véase Camus, A.: *El mito de Sísifo*, Alianza, Madrid, 1995.



En esta imagen, observamos como Michel se mira en dos espejos, uno situado sobre una mesilla y otro de mano. Las superposiciones de las imágenes y los reflejos, el derecho y el revés de las imágenes, revelan la profundidad del simulacro. ¿Qué vemos dentro de esta imagen? En un primer nivel de realidad, vemos la nuca de Michel en el margen izquierdo del plano. En un segundo nivel, vemos su rostro recortado por los límites del pequeño espejo circular que agarra con su mano derecha. En un tercer nivel, vemos el reflejo de su imagen en el espejo de la mesilla borrado por la imagen del revés del espejo de mano que, a su vez, dibuja una mancha imprecisa que, por la situación espacial de los espejos, es el reflejo de la imagen reflejada en el espejo de la mesilla

¿No es parte del absurdo humano mirarse en el espejo buscando una identidad y una unidad y encontrarse, por sorpresa, con dos imágenes, una nítida y otra borrada por el revés del soporte material que, a su vez, refleja un reflejo de un reflejo? Sin duda, Michel busca la identidad pero acaba encontrando una diferencia, un simulacro, un sueño que retorna hasta el infinito. La multitud de perspectivas de visibilidades en el espacio visual anula todo límite representativo, todo centro único en función de un dinamismo, de una fluctuación infinita, de un eterno retorno de los reflejos. Esto demuestra que la distinción platónica entre original y modelo es demasiado pobre a la hora de afrontar los mecanismos de robo y captura de Godard. Sólo hay simulacros. Imágenes de imágenes de imágenes hasta el infinito: tortugas hasta abajo³¹¹...

³¹¹ Véase Stengers, I.: "Tortugas hasta abajo", Archipiélago, nº 13: "*Un día en que el filósofo William James, que se dedicaba en sus ratos libres a la vulgarización científica, acababa de explicar en una pequeña ciudad del campo americano cómo la tierra gira alrededor del sol, vio, cuenta la anécdota, venir hacia él a una anciana con aire decidido, la cual le interpeló, parece ser, en estos términos: no, la tierra no se mueve, porque, como es sabido, está incrustada sobre el lomo de una tortuga. James, por lo visto, decidió ser cortés y preguntó sobre qué, en esta hipótesis, reposaba la tortuga. La anciana replicó sin dudar: "Pues ni que decir tiene que sobre otra tortuga." Y James insistió: "Pero la segunda, ¿sobre qué reposa?". Entonces, concluye la historia, la anciana, triunfante, graznó: "No merece la pena, señor James, hay tortugas hasta abajo (all the way down)."*

El carácter dinámico de los simulacros nos sitúa en el centro de la polémica de la ontología que gira en torno al Ser. Pensar el Ser, pensar su identidad y su unidad ya no tiene sentido, pues este también anda a la deriva. Hay que pensar el ser del devenir, el ser que retorna a partir de las diferencias y los simulacros. Hay que pensar el inter-ser, el devenir que ondula y chapotea entre dos seres. En definitiva, hay que pensar la relación y no los términos relacionados.

Godard dice que Velázquez pintaba la relación entre las cosas, es decir, el espacio que se esparcía entre las figuras³¹². Esta relación entre figuras ha sido analizada profundamente por Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*³¹³. En *Las Meninas* aparece la figura de Velázquez pintando un cuadro. Nosotros sólo vemos el revés del lienzo: su rostro mirando la escena que quiere representar, las meninas observando y un espejo al fondo en el que se refleja el fuera de campo, esto es, los reyes. Y es ese fuera de campo, ese espacio invisible, el que se representa en dos lugares bien diferentes: en el lienzo -que no vemos- y en el espejo -que vemos difuminado:



³¹² Godard, J.-L., “Definiciones”, *Nuestro Cine*, nº 49, 1966, págs. 6-8. “Velázquez al final de su vida no pintaba ya cosas definidas sino lo que había entre ellas. No deberían describirse los personajes sino lo que existe entre ellos”.

³¹³ Véase Foucault, M.: *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Barcelona, 1999.

Pero no sólo eso. Ese fuera de campo es, además, el lugar del espectador que observa la pintura. Así, el sujeto-espectador se coloca en el espacio del objeto a representar, es decir, en el lugar de los reyes o lugar del espejo o lugar del revés. Esta disposición del lugar del espectador posibilita su objetivación por medio de la mirada de la escena representada pero, a su vez, el sujeto-espectador objetiva, con su mirada, a los objetos que le miran y que quieren objetivarle. En este sentido, no hay modo de localizar o de inmovilizar mediante la mirada lo que acontece entre el cuadro y el sujeto-espectador, pues el cuadro mira pero también es mirado. Godard hace algo parecido cuando hace que sus actores miren a cámara. Este es un estilema recurrente en Godard que reaparecerá en *Une femem est une femme* o en *Pierrot le fou* con diferentes funciones. Sin embargo, ya estaba presente en su primer film. El personaje de Jean Seberg, su imagen, nos mira y nos cosifica. Nos interpela con su salida al fuera de campo. Es decir, esa imagen que nosotros miramos y cosificamos nos mira y nos cosifica. Como asegura Sartre³¹⁴, la mirada del otro es la que convierte cualquier sujeto en objeto:



(i) Mirada en campo



(ii) Mirada fuera de campo

Michel: *Vamos a dormir. Es triste dormir. Nos obliga a separarnos. Se dice dormir juntos pero no es verdad.*

³¹⁴ Sartre, J.-P: *Los caminos de la libertad*, Alianza, Madrid, 1983: “Transformo para mí la frase imbécil y criminal del profeta de ustedes, ese “pienso, luego existo” que tanto me hizo sufrir, pues “mientras más pensaba menos me parecía ser”, y digo: “me ven, luego soy”. Ya no tengo que soportar la responsabilidad de mi transcurrir pastoso: “el que me ve me hace ser, soy como él me ve. Vuelvo hacia la noche mi faz nocturna y eterna, me erijo como un desafío y digo a Dios: aquí estoy. Aquí estoy tal y como tú me ves, tal como soy. ¿Qué puedo hacer yo? “Tú me conoces y yo no me conozco.” ¿Qué puedo hacer sino soportarme? Y tú, “cuya mirada me crea eternamente”, sopórtame. ¡Mateo, qué dicha y qué suplicio! Por fin me he transformado en mí mismo. Me odian, me desprecian, me soportan, “una presencia me sostiene en el ser para siempre”. Soy infinito e infinitamente culpable. Pero “yo soy”. Mateo “soy”. Ante Dios y ante los hombres, soy”.

En conclusión, la mirada del otro nos transforma; y nuestra mirada transforma, a su vez, la del otro. Nuestra mirada organiza su propia imagen con las imágenes de las miradas de los demás. Las miradas de cada cual construyen sus imágenes en interacción con las de los otros.

Este ir y venir de miradas tiene que servirnos para desarrollar nuestras estrategias: las miradas y las imágenes de los otros son las que posibilitan, gracias al robo y al canibalismo audiovisual, el proceso de enunciación colectiva que se inscribe en los textos godardianos. Un ir y venir de la mirada, una transformación que no se fosiliza y que no deja lugar a pensar en un principio original, en una mirada pura, en una imagen sin mácula. Toda imagen, toda mirada es mixta. Lo mismo ocurre con la voz: toda voz es el resultado de una mezcla. Sólo hablamos a través de los rumores que hemos digerido a lo largo de nuestra experiencia: rumores que han dejado una impronta en nuestro cuerpo. Rumores y miradas en movimiento que dejan un rastro en nuestro rostro. Un rostro en permanente evolución: un rostro en devenir que, sin duda, funciona también en Deleuze.

2.2. NUDO (I): SIMULACROS

Pero volvamos a los simulacros.

En el programa filosófico deleuzeano se plantea la tarea de invertir el platonismo³¹⁵ de cara a fundar –fundar sin determinar– un sistema del simulacro. Si recordamos la jerarquización ontológica vertical de Platón observamos como su mecanismo filosófico estructura la realidad según un orden de grados de perfección. En el grado más alto y perfecto se sitúa la Idea, la forma arquetípica del mundo ideal que es universal y que, por tanto, no está sometida al cambio, al devenir. La idea, además, va a tener una anterioridad lógica y otra ontológica sobre los demás estratos de la serie jerárquica, va a ser la causa o principio original de la existencia de las entidades que se distribuyen bajo su dominio. El siguiente grado de la serie es una copia de este modelo o forma original. Esta copia sí está sujeta al devenir y no tiene la perfección ni la universalidad de la idea. La copia es concreta y se sitúa en el mundo de lo real, en el mundo de los reflejos imperfectos de la Idea. El grado más imperfecto, por último, lo conforman los simulacros que son copias de copias y que, por tanto, están alejados en dos grados de la forma o idea arquetípica. Así, tenemos la serie idea-copia-simulacro que según el mito de la caverna podemos constituir en términos lumínicos: luz-sombra-sombra de sombra. En suma, los simulacros (las copias de copias) son casos equívocos de la univocidad del Ser inmanente.

Según nuestro mecanismo de lectura-producción, no podemos dejar de ver en Godard un icono del antiplatonismo, un iconoclasta o, para ser más precisos, un *eidosclasta*. Todo su cine no ha hecho más que poner en entre dicho la dicotomía entre la copia y el original, entre la idea y la carne, entre el plagio y la creación³¹⁶. Un

³¹⁵ Sobre la inversión del platonismo véase “Platón y el simulacro” [En LS, pág. 180]: “¿Qué significa «inversión del platonismo»? Nietzsche define así la tarea de su filosofía o, más generalmente, la tarea de la filosofía del futuro. Parece como si la fórmula quisiera decir: la abolición del mundo de las esencias y del mundo de las apariencias. Sin embargo, un proyecto semejante no sería propio de Nietzsche. La doble recusación de las esencias y de las apariencias se remonta a Hegel y, mejor aún, a Kant. Es dudoso que Nietzsche quisiera decir lo mismo. Además, una fórmula como la de inversión tiene el agravante de ser abstracta; deja en la sombra la motivación del platonismo. Invertir el platonismo ha de significar, por el contrario, sacar a la luz esta motivación, «acorralar» esta motivación: como Platón acorrala al sofista”.

³¹⁶ Véase Leutrat, J-L. y Liandrat-Guides, S.: Jean Luc Godard, pág. 52 “La cita serial refuta la problemática del origen y de la copia. Cada cita, en vez de subsumirse bajo una figura única, se identifica con el todo en su inmanencia. Todo se mezclaría en un gran conjunto nunca verdaderamente

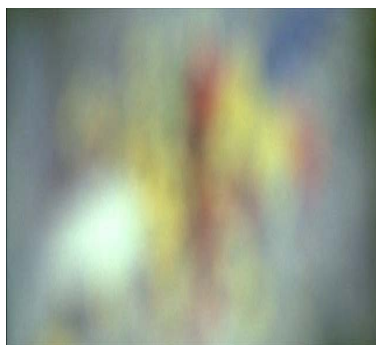
entredicho que, dicho sea de paso, está tematizado en la letra Y. Godard no se conforma con copiar algunas imágenes arquetípicas de la historia del cine, sino que las somete a un complejo sistema de sombras, reflejos y simulacros: las revuelve y hace variar tanto que cualquier cita o alusión es una nueva fundación.

En *Dos o tres cosas que se de ella* podemos encontrar una reflexión, en clave audiovisual, sobre el carácter serial de los simulacros.

Tras la aparición de una imagen-texto donde leemos “Ideas”...



...descubrimos una imagen borrosa que no podemos distinguir...



...y que, paulatinamente, va cobrando definición y va delimitando sus perfiles...

cerrado. Se trata de disolver la frontera del texto y lo exterior al texto, de confundir lo de dentro y lo de fuera”.



...hasta que podemos ver que se trata de un conjunto de flores.

Sin embargo, la cámara efectúa un *zoom* inverso que nos revela el carácter ficcional de dicha percepción, pues no se trata de “un conjunto de flores”, sino de la “imagen de un conjunto de flores” sobre la hierba:



Lo que vemos es un fenómeno -en el sentido kantiano de la distinción fenómeno-noúmeno-, esto es, una imagen recortada o construida gracias al espacio y al tiempo como formas a priori de la sensibilidad, y que posibilitan, en tanto que ordenan el magma caótico de lo sensible, la percepción. Pero esta imagen, a su vez, es una imagen cinematográfica, esto es, una imagen de la imagen. Y, a su vez, esta imagen de imagen recorta una imagen de unas flores, que sería imagen de imagen de imagen.

Ahora bien, para invertir el platonismo, para derrocar la Idea, hay que dejar de preguntarte *¿qué es?* y empezar a preguntarse *¿quién es?*³¹⁷ Platón, por un lado, busca lo auténtico, lo que no tiene mezcla, lo que no está sometido al devenir y, por otro lado, critica como falsos los simulacros, las apariencias, las copias de copias. Pero para

³¹⁷ Véase Deleuze, G.: “El método de dramatización” [En ID]. Véase también Foucault, M.: *Theatrum philosophicum*, Anagrama, Barcelona, 1995.

Deleuze, el simulacro que encontramos en la caverna que se oculta dentro de la caverna, nos acerca a su definición de Idea como concepto puro de la diferencia. Si en Platón la diferencia es una representación bajo un único centro, que es el centro de la identidad que impone la Idea arquetípica; para Deleuze la diferencia es un simulacro con multitud de centros en movimiento, pues siempre es diferencia de diferencia, siempre es disparidad. En una de sus críticas sobre las propuestas teóricas de Bazin, Daney concluye que “la representación no es más la condición de una buena demarcación de la historia, sino una suerte de travestimiento que no puede decir nada sobre la naturaleza de las cosas, sobre su heterogeneidad, sobre las leyes de sus mutaciones”³¹⁸. De este modo, cuanto más profundicemos en el simulacro más nos alejaremos de la identidad representativa de la Idea platónica –y de su historia– y más nos acercaremos a la relación de lo diferente con lo diferente –con el devenir. La filosofía de la representación, de la identidad, de lo Uno y de lo semejante se disipa y se disuelve, dentro del “estuche barroco”³¹⁹, dentro de la alegre confusión deleuzeana, en una trama donde el único *en-sí* es la diferenciación indómita de la diferencia. La filosofía de la representación, por tanto, será sustituida por una filosofía del simulacro, por una filosofía que niega la primacía del original sobre la copia y que ensalza los simulacros como lo único que *es*. Ser es devenir, ser es retorno de la diferencia que disuelve la identidad de las cosas y destruye así la diferencia entre lo originario y lo derivado. Para pensar los simulacros, por tanto, no hay que salir fuera de la caverna para ver la luz de las ideas, pero tampoco sirve quedarse dentro observando como se suceden las sombras sobre la pared. Para pensar los simulacros, esas ideas donde lo diferente difiere de sí mismo, hay que adentrarse en la serie de cavernas dentro de cavernas, en los pliegues dentro de pliegues que nos acercan a lo indeterminado, al caos³²⁰ informal de las diferencias de diferencias que niegan cualquier distinción entre copia y original y, por

³¹⁸ Daney, S.: “La pantalla fantasmática (Bazin y lo animales)” [En *Cine, arte del presente*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires, 2004, pág. 35]

³¹⁹ Badiou, A.: *Deleuze. El clamor del Ser*, pág. 22: “[Deleuze] es el inventor (...) de un Barroco contemporáneo”

³²⁰ Sobre la relación entre caos e indeterminación en Deleuze/Guattari véase González, W.: “Deleuze/Guattari: caos filosófico y control por el lenguaje”, *Revista Praxis Filosófica*, pág.43-45: “*el caos es un movimiento que escapa a toda predicción posible. El concepto de caos no se opone tanto al concepto de orden, sino al concepto de determinismo y de teleología (...) Con la utilización del concepto de caos en filosofía, se busca ante todo abandonar las diferentes nociones utilizadas por los análisis deterministas: trayectoria, origen, sentido común, razón suficiente, causa y efecto, a priori filosófico, reglas universales, imperativo categórico, mano invisible, etc. para mostrar que hay una nueva apertura, la del devenir irreversible que crea la necesidad de construir nuevos conceptos y nuevos lenguajes teóricos*”.

tanto, acaban con el engranaje teleológico. Esto es: es en el plano de inmanencia, en tanto corte del caos, donde se reparte y distribuye lo visible y lo pensable.

Pasemos, por tanto, a trazar algunos elementos claves a la hora de definir el problema del simulacro partiendo, en efecto, de las reflexiones de Deleuze pero relacionándolas con las reflexiones de Foucault, Stoichita o Baudrillard. Todo ello, aderezado con algunas imágenes del segundo film de Godard: *Le petit soldat*.

Según Foucault, este interior del interior que es el simulacro tiene que pasar al exterior, esto es, a la superficie de las cosas. Esas diferencias “ahogadas” en el fondo abismal tienen que flotar, esas indeterminaciones sepultadas en la profundidad tienen que determinarse en la superficie. Foucault precisa “es necesario dejarlos [a los simulacros] desarrollarse en el límite de los cuerpos (...) es preciso liberarlos del dilema verdadero-falso, ser-no ser y dejarlos que realicen sus danzas.”³²¹. Y es en ese límite o membrana donde los simulacros pululan. Además, la definición clásica de Lucrecio da cuenta de este proceso de exteriorización: “existen cuerpos a quien llamo simulacros, especies de membranas que de la superficie de los cuerpos se desprenden”³²². Y algo parecido encontramos en el texto de E. Faure al inicio de *Pierrot le fou*: “*El espacio reina, una onda aérea resbala sobre las superficies, se impregna de sus emanaciones, las define y moldea propagándolas como un perfume, como un eco sobre los alrededores de polvo imponderable*”. Este film, sin duda, es un film del simulacro, un film compuesto por copias de copias de otros géneros de films como mostraremos en III.4.4. Contra el género (III): Spinoza y Leibniz (y) Pierrot.

Así, podemos diferenciar, en este momento, entre el arte de la copia basado en la mímesis (*eikastiké*) y el arte del simulacro (*phantastiké*), que aporta una materialidad difusa y borrosa, que dinamita ese orden establecido por la representación mimética.

Sin embargo, a pesar de su estatuto borroso y fantasmal, el simulacro existe, pues “ya no copia necesariamente un objeto del mundo sino que se proyecta en el

³²¹ Foucault, M.: *Theatrum philosophicum*, Anagrama, Barcelona, 1995, pág. 13.

³²² Lucrecio: *De la naturaleza*, pág. 238.

mundo. Existe”³²³. Stoichita utiliza el mito de Pigmalion para dismantelar la representación y fundar una teoría del simulacro. Sabemos que Pigmalion era un escultor chipriota que se enamoró de su obra. Los dioses, al verlo tan apesadumbrado, se compadecieron de él y dieron vida a aquella estatua inmóvil. Así, la obra de arte, que tenía su original en la imaginación del artista y que, por tanto, no tenía ningún modelo de referencia, constituye un ejemplo claro de simulacro, de proyección de la imaginación al plano de realidad desprovista de modelos o arquetipos. De modo que la proyección del simulacro va a ser una piedra de toque fundamental en la crítica a la metafísica y a su distinción entre ser y apariencia, entre lo real y lo imaginario. Si la representación ha pretendido siempre tratar al simulacro de falsa representación, ahora el simulacro va a invertir la situación y va a tomar al asalto la fortaleza de la representación, que ya sólo será un simulacro más. En este sentido, la idea platónica ya no se va a diferenciar ni de los objetos del mundo real ni de los objetos artísticos. Todas las cosas no serán más que diferencias *difirientes* en continua mutación, todas las cosas serán simulacros que “mudan a cada instante de figura y de mil modos el aspecto tornan”³²⁴ y, en consecuencia, ya nada tienen que ver con la realidad³²⁵.

En *Le petit soldat*, podemos ver, de manera singular, el funcionamiento de los simulacros. En la escena donde Bruno Forestier pregunta a Verónica Dreyer “*En tu opinión ¿qué es más importante, el interior o el exterior?*”, lo que está latiendo es la confusión constitutiva del personaje. El propio Godard así lo describe: “[Es] la historia de un hombre que descubre que el rostro que le devuelve el espejo no corresponde a la

³²³ Stoichita, V.I.: *Simulacros. El efecto Pigmalion: de Ovidio a Hightcock*, Siruela, Madrid, 2006, pág.

12

³²⁴ Lucrecio: *De la naturaleza*, pág. 243.

³²⁵ Véase Baudrillard, J.: *Cultura y simulacro*, pág. 18. Baudrillard, que es probablemente el estudioso que más se ha preocupado por el simulacro en obras como *Cultura y simulacro*, va a construir una serie de niveles que nos llevarán a la definición de simulacro:

- (i) Primer nivel: el simulacro es el reflejo de una realidad profunda (buena apariencia).
- (ii) Segundo nivel: el simulacro enmascara una realidad profunda (mala apariencia).
- (iii) Tercer nivel: el simulacro enmascara la ausencia de realidad profunda (juego de la apariencia).
- (iv) Cuarto nivel: el simulacro no tiene que ver ya con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro.

De este modo, según el cuarto nivel, el simulacro no copia ninguna realidad, sino que se proyecta y se desprende desde la interioridad de los cuerpos y las cavernas. Produce una semejanza exterior falsa e ilusoria, pues no hay modelo ni referente, sino un principio interno dinámico donde se localizan la disparidad y la divergencia.

idea que él se ha hecho de sí mismo”³²⁶. Bruno está obligado a matar, pero él no quiere. Se rebela. Se cuestiona la moralidad de sus actos. En su interior está palpitando una duda que no termina de definir su contorno, que no se inclina ni hacia un lado ni hacia otro. Esta duda es la diferencia indeterminada. Y esta diferencia, duda o embrollo le llevan a plantearse muchos problemas que no sabe resolver. Recordemos, en este punto, que Deleuze decía que la filosofía consistía en crear los problemas. No tenemos que tratar de resolver los problemas planteados por otros, ni tratar de contestar sus preguntas. Somos nosotros los que tenemos que componer las coordenadas de nuestros propios problemas. ¿Cómo compone Bruno su problema? ¿Qué determinaciones va adquiriendo? El problema de este personaje no es otra cosa que un problema moral y, por consiguiente, un problema que él interioriza en la cripta de su conciencia, pero que en su acción exterior, en el campo práctico, que es donde los problemas tienen que resolverse, se encuentra suspendido. El film no deja de anticiparnos, en su inicio, que el tiempo de la acción ha terminado y que comienza el tiempo de la reflexión. Sin embargo, desde el punto de vista ético, no hay reflexión que no tenga su reflejo en el plano de la acción³²⁷.

Por otro lado, el film, según el propio Godard, es un diario íntimo, una trama de la interioridad de alguien que quiere justificar su acción: “Para mí, es el interior visto desde el interior. Hay que estar a su lado, ver las cosas desde su punto de vista, a medida que se va relatando la historia exterior. El film es como un diario íntimo, una libreta de notas o el monólogo de alguien que trata de justificarse ante una cámara casi acusadora”³²⁸. Por tanto, este interior del interior nos acerca a la caverna dentro de la caverna del simulacro. El peso de la voz en *off* del protagonista nos instala de inmediato en su problemática vital, en su encrucijada: ¿interior o exterior?, ¿conciencia o asesinato? Resulta determinante apuntar que cuando Bruno se plantea esta disyuntiva está, junto con Verónica, reflejándose en un espejo. Vemos sus rostros reflejados hacia el exterior:

³²⁶ Godard, J.-L.: “Filmación. Le petit soldat” [En Godard, J.-L.: *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, pág. 163]

³²⁷ Sobre la relación reflexión-acción en *Le petit soldat* véase Boys, B.: “Le petit soldat”, *Movie*, nº 11, julio-agosto 1963.

³²⁸ Entrevista con Godard, *Cahiers du cinéma*, nº 138, diciembre de 1962 [En *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, Barral, Barcelona, 1971]



Pero cuando abre la puerta del espejo como superficie o materia que proyecta la exterioridad descubrimos en su interior una pistola:



Según la lógica que seguimos sería contradictorio situar la pistola dentro del espejo, pues estaríamos ligando la conciencia moral interior al instrumento encargado de transgredir la conciencia moral, a la herramienta que sirve para matar. Sin embargo, en la siguiente secuencia, vemos a Bruno con una fotografía de Hitler borrándole el rostro y con una pistola en la mano, es decir, que ahora tenemos a Bruno en la cara interior y a Hitler en el exterior:



Ahora si parece haber una correlación ajustada entre el interior y lo moral, y entre lo exterior y lo inmoral. En este sentido, se hace patente la confusión del

personaje, de sus problemas y de sus incertidumbres, pues hay un continuo trasvase entre el principio de realidad –principio que en este caso es, además, principio de la inmoralidad en tanto que obligación de asesinar a un hombre si quiere seguir con vida– y la conciencia moral que nos obliga, desde las coordenadas de la ética kantiana, a universalizar nuestras máximas de acción. Pero también se da una continua metamorfosis entre la exteriorización de la conciencia y su interiorización, lo que desencadena una aporía moral que nos enmarcaría dentro de una ética de la situación mas acorde con los presupuestos sartreanos y, por tanto, dentro de la relación diferencial entre lo bueno y lo malo.

Cuando dos historias, cuando dos acciones, cuando dos decisión son divergentes y se desarrollan simultáneamente es imposible decidirse. En este sentido, todo vale. Pero ese “todo vale” se dice de la diferencia conjugada moral-inmoral, interior-exterior:



Pero quizás es importante llegar a reconocer el sonido de nuestra propia voz y la forma de su cara. Por dentro es así...



...Pero cuando se la mira es así.

Así, el interior del interior del simulacro es una diferencial de decisiones divergentes, un fondo informe que sube a la superficie y que no se deja subordinar por la Idea como representación identitaria. El platonismo ha sido derrocado por la diferencia y el simulacro.

En definitiva, para que se formen los simulacros se necesita: 1) un fondo, una profundidad, un plano de inmanencia, un abismo, una caverna dentro de otra; 2) varias singularidades o individuaciones. En el caso de *El soldadito*, varias decisiones; 3) un elemento que las ponga en comunicación, esto es, una relación diferencial. En el caso que nos ocupa sería el corte o intersticio entre dos imágenes; 4) formación del simulacro como convergencia de divergencias.

Para terminar, vamos a poner un ejemplo de recorrido inverso de los simulacros. En *Vivir su vida*, Paul cuenta a Nana que una niña de ocho años hizo la siguiente definición de “gallina”: “*La gallina es un animal que se compone de exterior y de interior. Si se quita el exterior queda el interior y cuando se quita el interior se ve el alma*”. En este ejemplo “gallina” sería la convergencia de divergencias (4), la composición interior-exterior sería la relación diferencial (3), interior y exterior serían singularidades o individuaciones (2), y el alma, por último, sería la profundidad del plano de inmanencia (1). En este ejemplo se observa de manera clara la inversión del platonismo. Si el alma era la parte inteligible del hombre, esto es, la que podía acceder al conocimiento del mundo ideal; en el ejemplo de Godard, visto al trasluz de la teoría de los simulacros, el alma es la caverna dentro de la caverna, esto es, la cosa mas alejada de la Idea platónica.

2.3. NUDO (II): ¿CÚAL ES LA VERDAD? ¿EL FRENTE O EL PERFIL?

Si antes hemos tratado de dismantelar la dualidad clásica original-copia a través de la teoría de los simulacros, ahora es el turno de romper con la dualidad sujeto-objeto de la modernidad.

En *Dos o tres cosas que sé de ella*, Godard se embarca en la tarea de describir la vida a partir de la síntesis de las descripciones objetivas y subjetivas –que, por cierto, ya analizamos en el capítulo I,3. “El Montaje del *entre*”. Descripciones objetivas de los objetos y los sujetos, descripciones subjetivas de los sujetos y los objetos. Así, en la mezcla de estos movimientos, en el encuentro de las cuatro líneas diferenciales que subyacen a estas cuatro descripciones, podremos captar el conjunto de los estados de cosas del mundo. Es decir, el propósito de Godard es relacionar todas las cosas del mundo: desde el interior y desde el exterior, desde mi subjetividad y la de los otros, desde mi perspectiva y la de los demás:



Miren como Juliette mira, a las 3:37 p.m. las páginas de un objeto denominado revista.



Y así es como después de 150 imágenes, otra mujer similar a ella, miró el mismo objeto.



¿Cuál es la verdad? El frente o el perfil. En sí, ¿qué es un objeto? Tal vez un objeto es un lazo entre sujetos que les permite vivir en sociedad, de estar juntos. Pero como las relaciones sociales son tan ambiguas y los pensamientos dividen tanto como unen y las palabras unen por lo que expresan y separan por lo que omiten, hay un gran abismo que separa mi certeza subjetiva de la realidad objetiva de otros.

Bien es verdad que el objeto une las perspectivas de ambos sujetos pero, por otro lado, abre una brecha entre ambos, pues su ángulo de visión del mundo o “su verdad”³²⁹ es diferente debido al abismo que se instala entre los objetos de uno y los objetos de los demás, entre al ángulo de frente y el ángulo de perfil. Un abismo que Godard introduce en tres niveles: el nivel social, el nivel intelectual y el nivel lingüístico. Y este abismo entre yo y los demás, entre mi visión, mis pensamientos, mis palabras y las de los demás, une y divide por igual.

Para salir del solipsismo, del aislamiento subjetivo y de la imposibilidad de acceder al objeto, habría que dismantelar, en primer lugar, dicha dicotomía. Si abandonados el dualismo en el campo de la epistemología podremos acceder a una

³²⁹ Sobre la idea de verdad en Godard y Gorin véase Mate, K.: “Let’s see where we are: an interview with Jean-Luc Godard / Jean-Pierre Gorin”, *The Velvet Light Trap*, n° 9, verano de 1973, pág. 36: “Godard: creemos que es un error atacar a alguien como Nixon diciendo que Nixon nos miente, o que el jefe nos miente, o que Golda Meir, en Israel, nos miente sobre la situación palestina. Ella dice su verdad, Nixon dice su verdad, y nosotros también tenemos una verdad que decir, pero desde otro puntos de vista. Cuando oponemos con tanta facilidad las mentiras y las verdades nos engañamos. Gorin: Eso es metafísica. Godard: Es metafísica. Gorin: Hay una verdad de clase. Ese es el problema”.

verdad más profunda, una verdad que ha estado gravitando a lo largo de toda la historia de la filosofía, una verdad introducida por Heráclito y que dice que “todo está en continuo cambio”. Así, desde una ontología del devenir podremos salir del abismo entre sujeto y objeto -de la barrera que divide el mundo en dos- que separa el mundo entre lo que conocemos de él y lo que es en-sí. Si sintetizamos el en-sí y el para-sí, el fenómeno y el nouméno, no habrá más que una realidad. Hay que abandonar, por tanto, la brecha que rompe el mundo en dos: mundo de las ideas-mundo de lo real, alma-cuerpo, sujeto-objeto son dualidades que hay que poner en movimiento dentro de un teatro sin nada fijo.

El abismo, dice Godard, separa mis pensamientos y mis palabras de los otros. Sin embargo, no hay límites entre las cosas. Los límites de mi mundo no son los límites del lenguaje: todo reacciona con todo, todo se comunica, todo hace rizoma e interconecta sus dimensiones. El abismo, más bien, rompe con todo límite y se identifica con el plano de inmanencia, la profundidad o el fondo indiferenciado donde todo reacciona con todo. De hecho, en la siguiente secuencia podemos observar como la voz en *off* de Godard continua su reflexión sobre la incomunicabilidad entre las cosas mientras que en imagen vemos una espiral en movimiento, una danza, un abismo donde todo parece estar comunicado.



Porque no puedo apartarme de la objetividad que me aplasta. Ni de la subjetividad que me exilia. Puesto que no puedo ni elevarme al ser ni hundirme en la negación debo escuchar, debo observar a mí alrededor más que nunca. A la gente, a mis semejantes, mis hermanos (...) ¿Dónde está el principio? ¿El principio de qué? Dios creó el cielo y la tierra. Qué fácil. ¿Qué más puedo decir? Decir que los límites del lenguaje son los del mundo. Que los límites de

mi lenguaje son los de mi mundo. Que hablando limito al mundo, lo termino. Y cuando la muerte misteriosa rompe esos límites y no haya preguntas ni respuestas, todo será confusión. Pero si la realidad aparece, no será a través de la aparición de la conciencia.

La espiral del café es el fondo donde cada cosa ve su identidad sumergida en la diferencia. La espiral de café como símbolo del eterno retorno de la diferencia, como ser y retorno del devenir. La espiral de café como rizoma y negación de la dualidad sujeto-objeto y como afirmación del movimiento y la variación permanente. Una espiral que nos recuerda a la que Marcel Duchamp pintó:



Y, también, a la que filmó bajo el nombre de *Anémic cinéma*.

En este sentido, la espiral de café o abismo se identifica con el campo presubjetivo anterior a los sujetos, es decir, la condición de posibilidad de su emergencia. Los individuos están compuestos por diferencias individuantes, por voces múltiples, por manadas, por indeterminaciones en proceso de determinación. Esas indeterminaciones son diferencias preindividuales que difieren entre ellas, que se determinan recíprocamente. Cada una de las diferencias preindividuales es indeterminada, pero su relación diferencial constituye un elemento determinable que hace subir el fondo abismal, que hace cobrar forma a lo informe. De este modo, pasamos de una materia inmanente desordenada e informal a la gestación del sujeto gracias a la determinación (sujeto) de lo indeterminado (plano de inmanencia) por medio de lo determinable (diferencia). Así, dentro de la teoría del conocimiento kantiana -desde el ser indeterminado o Ser Unívoco o plano de inmanencia o cuerpo sin órganos o *Logos* heraclíteo- se forma el sujeto o Yo pienso determinado, a través de lo

determinable, esto es, el tiempo. Para Kant sólo percibimos de las cosas lo que nosotros mismos ponemos en ellas y eso que ponemos son las formas a priori de la sensibilidad, esto es, espacio y tiempo. El espacio sería la forma de los fenómenos del sentido externo y el tiempo de los fenómenos del sentido interno. Todo lo que percibimos lo percibimos en un espacio y un tiempo a priori, es decir, anteriores a la experiencia. Pero, he aquí el punto de inflexión, estos fenómenos del mundo externo se nos dan a partir de percepciones que son fenómenos del sentido interno. El tiempo se constituye, de este modo, en la forma a priori de todos los fenómenos, forma universal de toda intuición. El tiempo es interior a nosotros: el tiempo no es algo que interiorizamos, sino que el tiempo nos interioriza a nosotros. El sujeto está hecho de tiempo, está conformado, como diría Bergson³³⁰, por el pasado que se conserva en la memoria contraída. En puridad, somos interiores al tiempo.

Pero volvamos a la reflexión sobre la espiral de café donde Godard ponía en duda la posibilidad de encuentro entre el sujeto y las cosas. Unos planos después Godard muestra y encuentra un vínculo de unión, una imagen que conecta el objeto con el espíritu humano:



La humanización de las cosas más simples la posesión del espíritu humano; un mundo nuevo donde el hombre y las cosas vivirán en armonía. Ese es mi objetivo, y es tanto político como poético.

¿En que radica la humanidad de un paisaje reflejado en el capó de un coche? ¿En la síntesis entre natural y artificial? ¿Acaso el capó del coche, que es un objeto hecho

³³⁰ Pardo, J.L.: *Deleuze: violentar el pensamiento*, pág. 32: “El Pasado es la autentica memoria ontológica del ser que se conserva a sí mismo como memoria ontológica, que jamás pasa, que es lo que es”.

por el hombre que humaniza el paisaje? ¿Acaso el paisaje naturaliza el coche? ¿No resulta extraño que un objeto artificial manufacturado por el hombre sea el que reterritorialice lo natural? ¿Cómo es posible que el capó se metamorfosee en paisaje y el paisaje en capó? ¿Es esta una forma de devenir? ¿O acaso una pérdida de la identidad de los objetos?

2.4. NUDO (III): OTRA LÓGICA (Y OTRA POÉTICA Y OTRA ONTOLOGÍA)

Estamos cansados del dios de Laplace³³¹. Estamos cansados de la lógica, de las predicciones y del cálculo. Estamos cansados de la lógica depredadora de Alpha 60:

- *El cometido de Alpha 60 es calcular y prever las consecuencias que Alphaville obedecerá posteriormente.*

- *¿Por qué?*

- *No, Sr. Johnson, ya no se dice nunca "¿Por qué?", sino "puesto que...". En la vida de los individuos, como en la de las naciones, todo está conectado, todo es consecuencia.*

El dios de Laplace y Alpha 60 caen en la ilusión siguiente: si conocemos las todas las fuerzas que animan la naturaleza será posible conocer todo lo pasado y todo lo futuro. La libertad sería desterrada y sería imposible la salida o la huída de los límites y de la determinación impuesta por esa Inteligencia todopoderosa. El azar sería imposible. Todo ocurriría según causas necesarias, de tal modo que, conociendo la suma de las causas, sería posible la predicción de todos los efectos.

Por tanto, podemos afirmar que Alpha 60 funciona como esa primera causa de lo real. Primera causa, primera letra, primer movimiento que tiene la capacidad de extraer, sin error, cualquier consecuencia: *“Nosotros grabamos, calculamos y sacamos conclusiones. Una orden es una conclusión lógica. Uno no debe temer a la lógica. Es todo. Y punto”*.

Pero, ¿no hay que temer a esa lógica determinista capaz de las mayores matanzas y barbaries? ¿No hay que temer a esta semántica general totalitaria³³²?

³³¹ Laplace, P. S. *Tratado de mecánica celeste* [En www.med.unne.edu.ar/revista/revista194/1_194.pdf]: *“Podemos mirar el estado presente del universo como el efecto del pasado y la causa de su futuro. Se podría condensar un intelecto que en cualquier momento dado sabría todas las fuerzas que animan la naturaleza y las posiciones de los seres que la componen, si este intelecto fuera lo suficientemente vasto para someter los datos al análisis, podría condensar en una simple fórmula de movimiento de los grandes cuerpos del universo y del átomo más ligero; para tal intelecto nada podría ser incierto y el futuro así como el pasado estarían frente sus ojos”*.

³³² Chaves, J.: “Alphaville e a Semântica peral”, *Contracampo*: “Mas Godard coloca a Semântica Geral como a filosofia (ou disciplina, como queria Korzybsky) dominante de um estado totalitário. Ele sem dúvida deveria cohecer a alucinante crença do conde na criação de uma terapia médico-psiquiátrica — que incluiria a intervenção cirúrgica — que modificasse o sistema nervoso do homem, fazendo com que

Nosotros pensamos que toda determinación necesaria acorta la libertad y creemos que desde la indeterminación de los encuentros azarosos o bodas contranatural, esta es nuestra apuesta invertida de Pascal, será posible construir una ontología libertaria, nómada y anárquica. Apostemos que Dios no existe, fomentemos los encuentros y las alianzas entre elementos heterogéneos, mostremos diferencias difirientes ni previstas ni domadas. Sin duda Deleuze y Godard están más cerca de Heisenberg que de Pascal o de Laplace. Godard llega a decir, en una entrevista con Serge Daney: “a mí me gusta mucho *La naturaleza en la física moderna*, donde lo que Heisenberg dice no es lo que ha visto. Hay una gran lucha entre los ojos y el lenguaje”³³³. Recordemos, en este punto, que el principio de indeterminación de Heisenberg³³⁴ –principio que Deleuze recoge y reterritorializa para construir el plano de inmanencia- se refiere al modo de medición de las partículas subatómicas y afirma que un objeto subatómico no puede ser observado sin, por ello mismo, ser cambiado. Observar es transformar. De ahí se concluye que no se puede conocer a la vez la posición y la velocidad de dicho objeto. Ahora bien, si no conocemos a la vez la posición y la velocidad no podemos prever si dos elementos se conectarán, si dos partículas chocarán. Así, es imposible sostener el orden lógico occidental que se basa en el principio de causalidad. Deleuze apunta las claves para la construcción de una nueva ontología más allá de la causalidad, más allá de la dialéctica de Hegel, más allá de la teoría del relato y del estructuralismo. Una ontología más acorde con las teorías científicas de Heisenberg o con las teorías políticas de Bakunin: “Así actuamos nosotros, los brujos, no según un orden lógico, sino según compatibilidades o consistencias alógicas. La razón es muy simple. Nadie ni siquiera Dios, puede decir de antemano si dos bordes se hilarán o constituirán una fibra, si tal multiplicidad pasará o no a tal otra, o si tales elementos heterogéneos entrarán ya en simbiosis”³³⁵.

fosse possível assimilar novas estruturas de pensamento e linguagem. Assim o homem estaria livre para reagir no complexo universo da mecânica quântica, por exemplo, livre da patologia aristotélica de um mundo que já não é mais aristotélico. O aparente messianismo fascista de tais afirmações se choca com as múltiplas possibilidades que elas evocam. Daí a riqueza, a bizarria e o atrativo do pensamento de Korzybsky quem, ao lado de pensadores tão diferentes quanto Spengler, Gurdjeff, MacLuhan e Norbert Wiener, foi um dos grandes "organicistas" do século”.

³³³ Daney, S. y Godard, J.-L.: “Diálogo entre Jean-Luc Godard y Serge Daney”, cahiers du cinéma, n° 513, mayo de 1997.

³³⁴ Sobre el principio de incertidumbre se puede consultar www.nuclecu.unam.mx/~vieyra/node20.html

³³⁵ MP, pág. 255.

Estas “partículas subatómicas en transformación por observación” se reterritorializan, en la ontología deleuzeana, en “diferencias individuantes”. Estas también están en estado de indeterminación permanente, en total mutación y, en consecuencia, impiden cualquier predicción o conclusión lógica sobre sus estados pasados o futuros. Esta nueva ontología necesita inventar una nueva lógica, una nueva forma de pensar, una nueva forma de crear. Pero también una poética. Lemmy Caution, ese detective metafísico godardiano, va a venir desde los Países Exteriores a proponer esa nueva ontología, esa nueva lógica indeterminada y esa nueva poética sin nada fijo que acabe de una vez con la lógica de la representación, la ontología de la identidad y la poética de la semejanza. ¿De qué modo? Del mismo modo que Deleuze: invirtiendo el platonismo. Veamos, para empezar, algunas de las repuestas que da Lemmy a las preguntas de Alpha 60:

- *¿Qué ha sentido cuando atravesó el espacio galáctico?*
- *El silencio del espacio infinito me ha estremecido. (Pascal)*
- *¿Sabe lo que transforma la noche en luz?*
- *La poesía.*
- *¿Cuál es su religión?*
- *Creo en los datos inmediatos de la conciencia (Bergoson)*

En lo que sigue, trazaremos brevemente las consecuencias de cada una de estas preguntas desde las coordenadas de la lógica, la poética y la ontología de la diferencia de cara a establecer alguna correlación o alianza entre la disputa que Godard establece y distribuye entre Alpha 60 y Lemmy y la ontología deleuzeana³³⁶. Como siempre, a modo de juego y de encuentro entre elementos heterogéneos.

La lógica. Primera pregunta de Alpha 60, primera respuesta de Lemmy. La pregunta de Alpha 60 -*¿Qué ha sentido cuando atravesó el espacio galáctico*- es una pregunta por el sentido que, como vimos en páginas precedentes, puede tener tres usos

³³⁶ Sobre la pertinencia de esta correlación véase Loukopoulou, K.: “Godard Alone?” [En Temple, M. y Williams, J. y Witt, M. (eds): *For Ever Godard*, Black Dog Publishing, London, 2004, pág. 30: “Godard’s science-fiction and dystopian films of the 1960s anticipated France/Tour and even informed Deleuze and Foucault’s theories”].

diferentes: lingüístico (el sentido como significado), lógico (el sentido como dirección) y sensible (el/lo sentido como experiencia). Pero ese/eso sentido hace referencia, en el caso que nos ocupa, a un acto de transgresión: la extralimitación, el paso más allá de la frontera, la salida hacia los Países Exteriores y la vuelta a Alphaville. Indudablemente, esta transgresión se manifiesta, en la propia materia del film, de acuerdo a los tres tipos de sentido que hemos señalado.

En primer lugar, la transgresión del sentido lingüístico. En este film, Godard no deja de jugar con los dobles sentidos de las palabras, con las descontextualizaciones y con las palabras-valijas. Recordemos que las palabras-valijas son constructos que se funden en una palabra dos sentidos. En *Alphaville* encontramos este tipo de síntesis en el nombre del periódico que lee Lemmy³³⁷. Estos juegos de lenguaje que elabora Godard van contra el totalitarismo que ha invadido las teorías del lenguaje, sobre todo el totalitarismo platónico del nombre-idea que condensa una multiplicidad heteromorfa bajo el dominio de un único significante. Ante estas palabras-valija, Platón se las vería y se las desearía para buscar su correspondiente idea razonable y lógica. Las hubiera tachado, probablemente, de engendros a-significativos. Pero no sólo Platón es el enemigo a combatir. Para Godard el mayor enemigo es el lenguaje dominante y los mecanismos propagandísticos que imponen sus estructuras de poder sobre los lenguajes minoritarios. El lenguaje dominante es el que se “debe” hablar en Alphaville si uno no quiere morir. Dice Lemmy: *“Atravésé el teatro de las ejecuciones. Normalmente, se les sentaba en una habitación y se les electrocutaba en sus asientos, mientras veían el espectáculo. Luego se deshacen de ellos, dentro de enormes contenedores de basura y el teatro queda listo para los siguientes condenados. Si un individuo muestra esperanza de recuperación se le envía a un hospital de enfermos crónicos, donde le curan pronto con tratamientos mecánicos y propagandísticos”*. Este mundo de *Alphaville* no es un mundo muy diferente del que nos ha tocado vivir. Y Godard lo sabe y lo muestra con su habitual sagacidad y con cierto sarcasmo en sus repetidas correlaciones entre los métodos de alienación de la Alemania Nazi y de Hollywood. Un mundo en el que el sentido, en tanto significado, va destruyéndose paulatinamente gracias a la barbarie del hombre contra el hombre es un mundo que tiene que ser re-significado. Y esta resignificación la produce Godard con una profundidad y una creatividad casi insólitas.

³³⁷ Sobre las palabras-valija véase I.3.4. Breve semántica de la paradoja.

En segundo lugar, la transgresión lógica o del sentido como dirección. Esta claro que *Alphaville* no es un film con un sentido narrativo lineal y previsible. A pesar de que el contenido del film gira en torno a los modos de alienación de las fuerzas vitales y su consiguiente ordenamiento lógico y científico, hay que señalar que la estructura del sentido del film, en tanto dirección, no deja de reorientarse. De hecho, Godard distribuye una serie de flechas que van apuntando a diferentes direcciones. Al inicio del film, Godard introduce una flecha apuntando hacia la derecha, hacia el sentido de la escritura occidental:



Pero, justo en el momento que detienen a Lemmy por insurgente, Godard introduce una nueva flecha en dirección contraria:



Ciertamente, la tipografía del símbolo es diferente, lo que nos puede llevar a decir que cada flecha dibuja el sentido de las fuerzas enfrentadas en la trama de esta historia. Puede parecer que la flecha del inicio –la flecha que apunta a la derecha del cuadro– es el sentido o la dirección de Lemmy; mientras que la otra flecha es el sentido de los oponentes, la flecha de Alpha 60. Sin embargo, esto no es así. En la secuencia donde Lemmy toma un taxi encontramos un diálogo esclarecedor:

- ¿Prefiere que pase a través de la Zona Norte o la Sur?
- ¿Cual es la diferencia?
- Que hay nieve en la Norte, y en la Sur, hay sol.
- De todos modos, viajo hasta el final de la noche.

Para Lemmy las direcciones han perdido su peso específico. Él va a la deriva, él es un vagabundo en un mundo de direcciones preestablecidas que no se pueden transgredir. Es un auténtico *outsider*. Lemmy no entiende ese mundo hipercodificado: para él no hay ni norte, ni sur, ni este ni oeste. No hay siquiera una mundo de las ideas y un mundo de lo real. Toda localización espacial ha saltado por los aires igual que en el plano de inmanencia. Sin embargo, Godard no deja de distribuir en el texto, tanto las flechas que apuntan al este y al oeste, como los letreros de neón con las direcciones “norte y “sur”:



En cierto sentido, los carteles son parte de la expresión de Alpha 60 y parecen tener la estricta tarea de poner trabas a la deriva de Lemmy por esa cuadrículada ciudad. Poner trabas o direcciones determinadas al sentido de Lemmy, a su dirección no resuelta. Y esas trabas orientadoras del buen sentido no dejan de sonarnos al tintineo incansable de la historia del *Cogito* que va de Platón a Hegel. Pero Lemmy, en cierto modo un buen nietzscheano, no se deja someter ni por las ordenadas ni por las abscisas. Y Godard tampoco: sus films son, como afirma Oubiña y nosotros con él, “una heterotopía visual más que un montaje dialéctico”³³⁸.

³³⁸ Oubiña, D.: “Mal visto, mal dicho”, [En *Filmología. Ensayos con el cine*, pág. 26]

En tercer lugar, la transgresión como sentido experimentado. Es cierto que Lemmy lucha contra el lenguaje de poder de Alpha 60 y contra ese diccionario legalizado que ha borrado aquellas palabras que resultaban peligrosas para su ejercicio de dominación y que su sentido-dirección no está preescrito ni definido por más que en esta oscura y demoníaca ciudad pretendan doblegar su libertad de movimientos. Pero también es cierto que lo que siente Lemmy en este mundo, su experiencia en Alphaville, da un nuevo matiz a la palabra “sentido”. Al venir del Afuera de los Países exteriores y tener que cruzar el espacio infinito para llegar a Alphaville, Lemmy se ha estremecido: *“El silencio del espacio infinito me ha estremecido”*. En la respuesta de Lemmy observamos como la infinitud del espacio -una infinitud similar a la del plano de inmanencia- supone una experiencia extraordinaria. A diferencia del espacio parmenídeo, laplaceano o hegeliano que es finito; el espacio infinito que está más allá de Alphaville admite siempre un afuera hacia el que tender, un afuera que hay conquistar: un espacio abierto y sin límites precisos en el que son posibles los encuentros y las intersecciones entre las cosas y los seres, en el que las diferencias de diferencias son azarosas e imprevisibles. Esto desencadena una distribución nomádica del ser al modo de Deleuze: un reparto que implica el salto de todos los cercos y de todas las barreras y que supone la mezcla de todos los límites para disolver la identidad. Así, si el espacio es abierto e infinito no es posible la determinación de las cosas según el orden y la lógica totalitaria, fascista y depredadora de Alpha 60. Y es justo esta distribución nomádica del espacio la que estremece a Lemmy: ese silencio del espacio infinito que no es otra cosa que la suma de todos los sonidos posibles. Sonidos que en Alphaville están prohibidos, sonidos que son censurados con la violencia con que Platón trató a los poetas. Así, el sentido como lo experimentado puede entreverse, en este film, como aquella experiencia indecible que se inscribe en Lemmy al atravesar el silencio lleno de sonidos del espacio infinito y su consiguiente desolación ante la anulación de todo sentimiento en los habitantes de Alpha 60.

En conclusión, la lógica narrativa y expresiva del film es una lógica contraria a los presupuestos dictatoriales de Alpha 60, una lógica alógica que funciona por alianzas no previsibles, una lógica donde el sentido como significado, dirección y experiencia pone en solfa la univocidad de la idea platónica. Una lógica del sentido múltiple.

La poética. Segunda pregunta de Alpha 60, segunda respuesta de Lemmy. Lemmy responde que la noche se transforma en luz gracias a la poesía. Esto, sin duda, supone la inversión y la perversión de la lógica platónica. Para Platón³³⁹ el paso de la noche de la caverna, de las sombras y de las apariencias a la luz del exterior de dicha caverna, esto es, al mundo de las ideas, no se da por medio de la poesía sino de la dialéctica. Para el pensador griego mediante la poesía no se pueden conocer las ideas. De hecho, el enemigo más feroz de la dialéctica, que es la herramienta básica de todo amante del saber, es la poesía. ¿Por qué? Porque las imágenes rítmicas que pone en juego la poesía no pueden acceder jamás al mundo de las ideas perfectas, universales y sin ningún tipo de sometimiento al cambio. Pero, no sólo no pueden acceder a la idea: tampoco pueden acceder a lo real de la propia realidad. Las imágenes de la poesía son copias de los objetos del mundo real que, a su vez, son copias de las ideas. Por esta razón, y por otras de tipo moral, Platón quiere expulsar a los poetas de las *polis* griegas. En Alphaville son más expeditivos: aquel que no se adapte a las prescripciones determinadas lógicamente por Alpha 60 será ejecutado. Eso es lo que le cuenta Henry Dickson a Lemmy:

- *¿Qué pasa con los que no se suicidan, o no se adaptan?*
- *A los otros les ejecutan. Sí, las autoridades.*

Y, lógicamente, los inadaptados en la sociedad tecnocrática de Alphaville suelen ser aquellos que tienen otra forma de mirar la realidad como dice, nuevamente, Henry Dickson a Lemmy:

- *Alphaville es una sociedad tecnócrata, como las termitas y hormigas.*
- *No lo entiendo.*
- *Probablemente hace 150 años luz había artistas en la sociedad de las hormigas. Artistas, novelistas, músicos, pintores. Hoy, ya no.*

La sociedad científico-capitalista de Alphaville necesita tener controlados a los habitantes para evitar que estos se sumerjan en lo ilógico de la poesía:

³³⁹ Sobre la crítica a los poetas véase Platón: "Tón o de la poesía" [En Platón: *Diálogos*, vol. I, Gredos, Madrid, 2000]

- *Control de los habitantes. ¿Por qué?*
- *Porque hay gente que escribe cosas incomprensibles. Ahora lo sé, solían llamarlo poesía.*

Sin embargo, a pesar de que en Alphaville está prohibida, la poesía nos lega otro modo de conocer, un modo de conocer aliado del devenir. La poesía transmuta todos los materiales, transfigura todas las formas, se mueve en la equivocidad, libera todos los sentidos, transgrede todos los límites. En este sentido, los límites del mundo que precisa la filosofía de Platón, y los conocimientos firmes, únicos, verdaderos y absolutos a los que aspira, son rotos por la *hybris* inherente a la poesía y por su pasión y vocación por la multiplicidad de las cosas del mundo, por las apariencias, por el movimiento. Como dice nuestra María Zambrano: “El filósofo quiere lo uno porque lo quiere todo. El poeta quiere cada una de las cosas sin restricción, sin abstracción ni renuncia alguna (...) Quiere un todo desde el cual se posea cada cosa (...) quiera la realidad (...) la del ser y la del no-ser”³⁴⁰. A la luz de esta diferencia entre filosofía y poesía podemos entender porque Platón quería expulsar a los poetas: la pasión de estos por el no-ser podía desestabilizar la república ciudadana. Pero esta pasión por el no-ser va ligada al azar, a lo imprevisto, al devenir. En *El arco y la lira*, bellísimo y esclarecedor ensayo de Octavio Paz, se describe a la poesía como una forma de conocimiento compleja y paradójica: “Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no-digirido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencia a las reglas; creación de otras”³⁴¹.

Por lo tanto, la luz de la que habla Lemmy es muy diferente a la luz de Platón, el amor por cada una de las cosas de Lemmy, su pasión por la paradoja, nada tiene en común con la lógica calculadora y el totalitarismo de Alpha 60. El mundo al que aspira Lemmy no es el mundo de la *polis* ni el mundo de Alphaville. Ambos son mundos extremadamente codificados. De hecho, la estructura que preconizaba Platón para las *polis* griegas, según un ordenamiento de castas y según una funcionalidad predeterminada, es el origen o, para ser más precisos, la inspiración, del Estado de Derecho. Un Estado de Derecho que, en sus evoluciones más extremas, ha alcanzado cotas de sometimiento y de regulación de las vidas incluso más atroces que las de

³⁴⁰ Zambrano, M.: *Filosofía y poesía*, FCE, Madrid, 2001, pág. 22.

³⁴¹ Paz, O.: *El arco y la lira*, FCE-España, Madrid, 2004, pág. 13.

Alphaville. Y el Estado, apuntémoslo, no entiende de poesía, pues lo poético es aquello que no se coloca bajo ley alguna, aquello que está liberado de cualquier férrea estructura de dominación. No es extraño que tanto Platón como Alpha 60 odien a los poetas y sus nuevas formas de nombrar el mundo. Los poetas son un peligro ya que su manera de nombrar es un acto de creación. Pero, además, son peligrosos porque no entienden de límites: los saltan y franquean sin ningún tipo de temor en busca del verso perdido. Por esta razón, el Estado necesita dioses en vez de poetas, teología en vez de poética, una raza pura en vez de mestizaje, una frontera en vez de la libre circulación de las ideas y los seres. Un poeta es un peligro porque es un extranjero, una mujer, un pobre: es un peligro porque es la voz de una minoría silenciada. Nada que ver con el programa lingüístico de cortesía insertado en las mentes de los ciudadanos-autómatas de Alphaville, que no dejan de repetir al final de cada conversación la muletilla: *“Está todo bien. Muchas gracias. Por favor.”*. O con la firme prohibición de ir hacia los Países Exteriores:

- *Sr. Johnson, ¿cómo son los Países Exteriores?*
- *¿No ha estado nunca?*
- *No, pero, cuando era pequeña, mi padre me habló de ellos. Ahora está prohibido pensar en ellos.*

Los Países Exteriores no están sometidos a estas regulaciones y allí la poesía no es ilegal. Son algo así como el no-lugar de la utopía de una sociedad poética. En Alphaville, por el contrario, las palabras son sometidas a todo tipo de censuras, como cuenta el personaje interpretado por Anna Karina:

- *Casi todos los días hay palabras que desaparecen, porque están prohibidas. Son reemplazadas por nuevas palabras que expresan nuevas ideas. En los últimos 2 ó 3 meses algunas palabras que me gustaban mucho han desaparecido.*
- *¿Qué palabras?*
- *Me interesan. Petirrojo, lloroso, luz otoñal, ternura.*

En suma, la poética del film es clara y absolutamente contraria a la negación de toda poética que defiende la estructura predictiva y legalista de Alpha 60. Si Alpha 60

niega la poesía para imponer el cálculo; Godard, por contra, construye un film abierto a lo imprevisible, un film donde los géneros fílmicos andan mezclados y donde las fronteras de lo que se debe y no se debe hacer en el campo cinematográfico son difuminadas. Un film transpoético³⁴² sobre la locura de la razón instrumental. Un film anti-idealista. Un film a la contra de la consigna platónica “expulsemos a los poetas”. Un film revolucionario – y por tanto poético³⁴³ – contra las leyes narrativas de la causalidad.

Ontología. Tercera pregunta de Alpha 60, tercera respuesta de Lemmy. A la pregunta por la religión que profesa, Lemmy responde “los datos inmediatos de la conciencia”, libro clave en la obra de Henry Bergson. Antes de nada, apuntemos que toda religión no es más que un sistema simbólico, un sistema de representaciones donde un dios o varios representan el ideal de un pueblo, algo muy acorde con el entramado filosófico de Platón. Este ideal, sin embargo, puede ser netamente depredador. En el caso de Alphaville, el dispositivo del ideal lógico trae como consecuencia inmediata la aniquilación de todo aquel que, según el conjunto de normas o ideologías prescritas, se resista. En la escena de la ejecución en la piscina asistimos a la sorpresa y a la indignación de Lemmy ante tal espectáculo descabellado. Cuando pregunta que es lo que ha hecho el condenado le responden: “*Se comportaba ilógicamente*”. Así, según dicha consigna, todo aquel que no sigue la lógica es ejecutado, lo cual da cuenta de cómo la lógica del platonismo y su movimiento de abstracción pueden ser el alimento de todos los fascismos. Recordemos, en este punto, una fórmula de Adorno cristalina y reveladora: “La abstracción es la condición de posibilidad de un crimen”³⁴⁴. Todo sistema de normalización, sean Estados, Empresas o Iglesias, lleva en su seno el germen de la abstracción -Ley, Dinero, Dios respectivamente-, y la consiguiente potencia asesina y aniquiladora.

Por otro lado, y siguiendo los planteamientos de Feuerbach, podemos decir que dios o los dioses son proyecciones del hombre, lo que supone una nueva inversión del

³⁴² Véase I.2.5. Cuarta tirada: poética cartográfica o transpoética. Véase también Viota, P.: *Jean-Luc Godard. Uno cuantos hechos precisos*, pág 8: “*Alphaville. Es, más que ningún otro Godard, la película de la poesía. Se trata de la salvación, la humanización por la poesía*”.

³⁴³ Véase Shelley, P. B.: *Defensa de la poesía*, pág. 89: “*Todos los revolucionarios de ideas son esencialmente poetas*”

³⁴⁴ Citado en Hernández, J.: “Abstracción y negatividad. La idea de una dialéctica negativa como crítica del idealismo” [En www.institucional.us.es/revistas/revistas/themata/pdf/03/05%20pacheco.pdf]

platonismo, sobre todo del platonismo cristiano. Si antes era dios es el que donaba el ser a los entes, ahora son los entes los que posibilitan la existencia de dios. Sin embargo, desde la ontología deleuzeana (ontología que, sobre todo en *Diferencia y repetición*, mantiene la terminología clásica creada por los filósofos cristianos) los entes son proyecciones equívocas de un Ser Unívoco pero inmanente. Según Bergson, el Ser es Materia= Movimiento= Imagen=Luz, esto es, Ser inmanente en el que las imágenes-movimiento reaccionan las unas sobre las otras sobre todas sus caras y partes y en el que líneas de materia-luz en movimiento no dejan de propagarse y extenderse en todas direcciones. Pero ¿si todo está en movimiento como puede haber una conciencia que “vea” esas imágenes-movimiento, esa materia-luz en mutación? ¿Quién percibe? En realidad, estamos en el campo presubjetivo donde se invisten los sujetos y, por tanto, la conciencia no es más que una imagen especial que reencuadra las metamorfosis. Cada imagen-movimiento es percepción de las imágenes –movimiento que actúan sobre ella. En este sentido, la respuesta de Lemmy, su creencia en los datos inmediatos de la conciencia, trae como consecuencia la idea bergsoniana de que la conciencia no es algo diferente al estado de cosas en mutación. La conciencia, como las demás cosas del mundo, muta y difiere indefinidamente. Por tanto, la religión bergsoniana de Lemmy es fundamentalmente antiteológica. Su religión es la del devenir y la inmanencia contra la unidad y la trascendencia. Una ontología sin teología, una ontología a la deriva. El propio Lemmy da cuenta de esta filiación a una ontología sin teología en una de las secuencias finales del film, justo cuando se dispone a quitar el velo alienante que cubre el rostro del personaje de Karina: *“Cada vez veo mejor la forma humana como un diálogo de amantes. El corazón no tiene más que una boca Todo por casualidad. Todas las palabras sin pensamiento. El sentimiento a la deriva. Hombres vagan por la ciudad. Una mirada, una palabra. El hecho de que te amo. Todas las cosas se mueven. Debemos avanzar para vivir”*.

Lemmy nos da una lección: otra ontología es posible. Una ontología azarosa, antilaplaceana, esquizoanalítica, rizomática. Alpha 60, o el Dios de Laplace, o el Espíritu Absoluto de Hegel, o el Demiurgo platónico, no son más que elementos simbólicos trascendentes que encadenan, en jerarquías, representaciones y estructuras arborescentes o circulares, la realidad casual y móvil. Pero al movimiento vital no se lo puede empaquetar. A la casualidad no se le pueden buscar las cosquillas causales. Si la forma humana es un diálogo de amantes no hay razón para disponer límites entre lo que

hay: todos los perfiles son agujereados por la potencia positiva del amor que no se rige por causalidad alguna, sino por casualidades; que no determina y cuantifica los sentimientos, sino que los deja fluctuar a la deriva; que no permite que las cosas se fosilicen, sino que alimenta su devenir y su dinamismo. Un diálogo de amantes como no-lugar del inter-ser³⁴⁵.

Igual que Lemmy, si queremos salir de estos modelos de ontología depredadora y alienante que dispone a los seres en sus departamentos estancos y los clasifica y disciplina sin que ellos tomen partido sobre sus acciones, si queremos huir de esta hipercodificación del sistema representacional, hay que hacer rizoma, hay que producir un pensamiento a la deriva, hay que construir dimensiones cambiantes, hay que saltar las barreras de las jerarquías del Estado, del Mercado, de las Religiones. Hay que zambullirse a lo nuevo y lo desconocido e invertir, de algún modo, la siguiente fórmula de Alpha 60: “*planear las actividades con el objetivo de reducir las cualidades desconocidas*”. No hay que establecer programas o recetas. Tenemos, por el contrario, que potenciar los encuentros, las intersecciones, los cruces: el amor. Deleuze-Guattari, en *Mil Mesetas*, dan una preciosa definición del amor: el amor es el entrecruzamiento de tus galaxias con las mías. De lo que está “aquí” y lo que está en “otro lugar”. *Ici et ailleurs*.

Hay que acabar, en definitiva, con los métodos y las recetas de las lógicas (y las poéticas y las ontologías) unívocas para componer una lógica (y una poética y una ontología) entendida como metamorfosis de los límites. Como reza el verso de *Capital del dolor* de Eluard, una de las referencias constantes en el film:



³⁴⁵ Véase I.3.2. Breve ontología de la diferencia.

Vivimos en el vacío de la metamorfosis.

Esto es, vivimos en/desde el plano de inmanencia, en/desde un universo en movimiento que hay que defender contra los regímenes totalitarios que pretenden ahogar la vida en estructuras y ordenamientos científicos, económicos, religiosos o legales.

Metamorfosis, cruces, mestizaje, collage.

Esta alusión a la construcción de otra lógica (y otra poética y otra ontología) nos lleva indefectiblemente a un replanteamiento de lo otro -y en concreto de la fórmula “yo soy otro”- a la luz (y la oscuridad) de los films de Godard y los conceptos de Deleuze.

Pensar “lo otro” entre-dos.

2.5. NUDO (IV): CINCO VARIACIONES DE LA FÓRMULA “YO ES OTRO”

¿Cómo puedo conservar mi identidad si rompemos con la lógica de la representación, esto es, con la forma de la identidad que dice incansablemente Yo=Yo? ¿Cómo constituirse como sujeto si todo está en mutación permanente, si todas las diferencias y todas las imágenes-movimiento que somos fluctúan sin cesar? La fórmula rimbaudiana “Yo es otro” va a establecer una quiebra del orden de la identidad³⁴⁶. Una quiebra o ruptura que opera con similar fortuna en la obra de Deleuze y Godard.

En *Vivir su vida*, por ejemplo, cuando Nana es interrogada por la policía le preguntan: “¿Qué va a hacer?”. Ella duda y responde: “No lo sé. Yo...yo es otro”. Esa otredad que enuncia Nana responde y da cuenta de la estrategia godardiana de captura y robo de imágenes y pensamientos de la historia del cine. Los demás nos hacen, nos construyen. Ya lo vimos en el análisis de *Ici et ailleurs*³⁴⁷. No dejamos de imprimirnos, de capturar imágenes exteriores que luego reterritorializamos para construir expresivamente nuestras propias imágenes. Ahora bien, esta construcción expresiva es ajena al plagio, a la *mimesis*, a la representación. ¿Por qué? Porque después de la captura, que supone un acto de desterritorialización y de descontextualización, se produce una transformación de lo robado. Pero las transformaciones no paran jamás, son flujos a la deriva que mutan en cada encrucijada en tanto que esta transformación producida por el robo y la captura se la entregamos, a su vez, a los demás para que les construyan y construyan con ella. Es decir, cada cual disuelve su identidad en el proceso de una mutua y recíproca relación diferencial de impresiones y expresiones. Así, producimos nuestras imágenes con las de los demás: yo soy en el mundo y el mundo está en mí. Esta es una idea vertebral de todo el discurso de Godard y Deleuze.

Veamos, a continuación, algunas variaciones de la fórmula “Yo soy otro” en los textos fílmicos godardianos de cara a determinar la problemática de la otredad.

Primera variación: “Yo es otro” como valor de cambio. En el inicio de *Vivir su vida*, Godard abre el film con la siguiente cita de Montaigne:

³⁴⁶ Véase Badiou, A.: “El cine como experimentación filosófica” [En Yoel, G.: *Pensar el cine I*, pág. 56]: “Y si ustedes están en el pensamiento de la identidad, deben ser enemigos del cine, porque el cine exige lo otro”.

³⁴⁷ Véase I.2. Jugando con *Ici et ailleurs*.



Hay que prestarse a los demás y darse a sí mismo.

En este caso, el “darse” a los demás está relacionado con un tema recurrente en la obra de Godard: la prostitución. Algunas veces él mismo ha comentado que su relación con Anna Karina era similar a la relación cliente-prostituta. En este contexto, podemos afirmar que no hay un verdadero darse y, por tanto, la fórmula “yo soy otro” aparece mediatizada por una contraprestación económica. De este modo, yo es igual a otro y, por tanto, es diferente, pero esta diferencia aparece mediatizada por un valor de cambio, es decir, por una representación o equivalencia. Ahora bien, la equivalencia de las cosas intercambiadas impone una identidad. En este sentido, la fórmula “Yo soy otro” no gira en torno a lo desigual, sino a lo idéntico: el dinero.

Segunda variación: “Yo es otro” como relación yo-mundo o como relación sujeto-objeto. En *Dos o tres cosas que se de ella*, Godard hace reflexionar a Juliette sobre su relación con el mundo:



De golpe sentí que yo era el mundo. Y que el mundo era yo. Se necesitarían muchas hojas para describirlo. Volúmenes y volúmenes. Un paisaje es como una

cara. Me gustaría decir simplementement que vi une cara. Con una expresión particular.

La idea de Godard en este film, como ya hemos apuntado en I.3.2.2. La diferencia entre *deux*, era sintetizar las descripciones subjetivas con las objetivas, mezclar el sujeto con el mundo. Dicha mezcla le iba a servir para filmar primeros planos que dieran la impresión de lejanía y filmar planos generales que transmitieran un sentimiento cercano. En este plano, vemos que convergen ambas estrategias: lo que vemos es un plano general y un primer plano simultáneamente. Ahora bien, el plano general que hace de Juliette supone la intersección de ella con la ciudad de París. En la misma obertura del film vemos que este es uno de los objetivos que Godard se propone desarrollar:



En este sentido, ella es la ciudad y la ciudad es ella. Paisaje de la cara y cara del paisaje. Ser con el mundo que Godard describe a través del uso del color de la bandera francesa –estilema recurrente en toda la obra godardiana. Tanto ella como la región parisina están coloreadas con el azul, el blanco y el rojo. Ella se desterritorializa sobre la región parisina y viceversa. Recordemos que la acción de Godard sobre los colores de la bandera francesa supone la quiebra de dicho signo³⁴⁸. Se trata de sesgar el significante del significado y distribuirlo por los diversos films. La ruptura del anclaje significante-significado posibilita, por tanto, la ruptura de la presunta unidad de la bandera. No se puede cercar a un pueblo, en tanto multiplicidad, bajo la tiranía de lo Uno. Y eso Godard lo muestra con certeza en el movimiento desterritorializante que inserta en la bandera francesa: en la sustracción y el recorte del elemento despótico del significante y su posterior deriva.

³⁴⁸ Véase I.3.2.3. El montaje de la diferencia (I): Reconstruyendo una bandera. Trans-ontología.



Por otro lado, hay que señalar que Godard, en las reflexiones que escribió para Juliette, se mueve en un plano fenomenológico de corte husserliano. Estas reflexiones sobre la relación conciencia-mundo se mantienen firmes los perfiles y los contornos de ambos polos. De esta manera, cuando Husserl dice que toda conciencia es conciencia de algo, con la intención de acabar con la dualidad entre materialismo e idealismo, se acerca a la formulación de un plano de inmanencia en universal variación pero manteniendo la identidad de ambos –yo y mundo-. Deleuze, por el contrario, prefiere aliarse al vitalismo de Bergson. Para este la conciencia no es conciencia de algo sino que es, simplemente, algo. La conciencia es igual que cualquier objeto del mundo y está sometida al devenir igual que cualquier otra cosa. En este sentido, la conciencia es una imagen-movimiento en alteración. Así, para cumplir con la fórmula “Yo es otro”, tenemos que negar los términos en relación, esto es, tenemos que negar la separación entre la conciencia y el mundo para afirmar el intersticio entre ambos: el devenir. En suma, si Husserl difumina la relación conciencia-mundo; Bergson la emborrona completamente y establece un sistema de diferenciación universal: todo difiere de todo y, en cada diferenciación hay un continuo cambio de cualidad de lo diferenciado. No hay, por tanto, como afirma Deleuze, correspondencias entre yo y el mundo sino devenires: “Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es, en última instancia, una semejanza, una imitación o una identificación (...) Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se transformaría el que deviene”³⁴⁹.

³⁴⁹ MP, pág. 244.

En definitiva, el ser-otro de Juliette, siguiendo la lectura deleuzeana de Bergson y Husserl, es más una correspondencia entre los términos yo y mundo que un devenir donde los límites de ambos se despedazan.

Tercera variación. “Yo es otro” como relación realidad-ficción. En *Dos o tres cosas que sé de ella* también encontramos -en la obertura del film- una aplicación de la fórmula que pone de relieve un cortocircuito diferencial entre la actriz (real) y el personaje (ficción):

(i) Realidad:



Voz en off: Ella es Marina Vlady, es actriz. Lleva un suéter azul marino con rayas amarillas. Es de procedencia rusa. Su cabello es castaño oscuro o café claro, no sé bien que color.

Ella: Sí, habla como si estuviera citando a la verdad. Es lo que decía Brecht. Los actores deben citar.

Voz en off: Gira la cabeza a la derecha pero no tiene importancia.

(ii) Ficción:



Voz en off: Ella es Juliette Janson, y vive aquí. Usa un suéter azul marino con rayas amarillas. Su cabello es castaño claro, o no sé bien que color. No es de procedencia rusa.

Ella: Hace dos años en Martinica. Como una novela de Simenon. No sé cual. Sí, esa. "Turistas Banana". Me las tuve que ingeniar. Creí que Robert ganaba 112 mil francos al mes.

Voz en off: Gira la cabeza a la derecha pero no tiene importancia.

La cara de lo real conectada a la cara de lo imaginario. O quizá enfrentadas con la intención de romper la línea que delimita la distinción entre actriz y personaje. Apuntemos, para empezar, que la descripción física de la actriz-personaje se construye por medio de algunas pequeñas bifurcaciones, de pequeñas diferencias. Bien es verdad que hay una similitud entre ambas: el sueter azul marino con rayas amarillas. Sin embargo, esta es la única semejanza ya que cuando describe su cabello emergen las primeras dudas o desvíos: en el caso de la actriz el pelo es descrito como castaño oscuro o café claro; en el caso del personaje, por contra, es castaño claro. En esta descripción comparada encontramos, además, otros tipos de diferencias: diferencias nominales (Maria Vlady-Juliette Janson), diferencias de nacionalidad (rusa-no rusa), diferencias epistemológicas (verdad-novela) y diferencias reactivas (desobediencia- obediencia).

Las diferencias realidad-ficción se organizan, por tanto, según un sistema de oposiciones que, a lo largo del film, desaparecen en la mezcla:

REALIDAD

Maria Vlady

Cabello castaño oscuro

Es de procedencia rusa

Citando la verdad

Brecht

No obedece al director

FICCIÓN

Juliette Janson

Cabello castaño claro

No es de procedencia rusa

Como una novela

Simenon

Obedece al director

Godard no va a aislar los elementos de la realidad y los de la ficción. Lo que pretende, más bien, es mezclar las descripciones objetivas y subjetivas de los objetos y los sujetos para acercarse a una descripción de la complejidad de la vida. Este acercamiento, sin embargo, se desarrolla dentro de un espacio ficcional claramente delimitado por esta distinción real-ficción que se origina en el principio del film. Así, en el principio se muestran, al modo nietzscheano, el choque de dos potencias diferenciales -la realidad y la ficción- lo que desencadena e impulsa un nuevo dinamismo: el dinamismo de las síntesis heterogéneas de las descripciones del mundo en universal variación. Recordemos que para Godard describir es observar mutaciones. Algo decididamente bergsoniano: en cada relación, los términos –realidad y ficción- se borran en favor de las transformaciones, las diferenciaciones, las mutaciones que se instalan en el no-lugar del *intermezzo*.

Cuarta variación. “Yo es otro” como relación copia-original. En *Le mepris*, Camille encuentra un fragmento de una novela escrita por Paul donde revela algunas de sus intimidades más inconfesables. Entonces le dice:



¿Por qué no buscas ideas en tu cabeza, en vez de robarlas?

Godard, como decimos, practica el robo. McCabe lo recuerda en su biografía: “[Godard] era una ladrón. Durante cinco años, hasta que finalmente acabó en la cárcel en Zurich, en 1952, Jean-Luc se dedicaba a robar repetidamente y repetidamente era descubierto.”³⁵⁰ Este dato nos aporta algunas claves para entender su modo de reapropiarse de lo ajeno, de aquellas imágenes del cine que le han dejado una huella. Deleuze, por otro lado, nos recuerda que el robo es diferente al plagio³⁵¹: el robo como criterio de la repetición de la diferencia que nada tiene que ver con el plagio como criterio de la intercambiabilidad y la equivalencia. En este ejemplo, la fórmula “Yo soy otro” está relacionada con el robo de ideas como modelo o sistema de re-creación. El robo como repetición disfrazada, como reflejo de un reflejo, como simulacro que hace imposible la distinción entre la copia y el original. Este robo de imágenes e historias, por tanto, construye una nueva enunciación, un nuevo discurso, una nueva idea que retorna como otra. En este sentido, lo que retorna siempre es la diferencia: lo que retorna es, en palabras de Godard, la impresión re-metida que se re-saca a través de la expresión³⁵². Un retorno de la intimidad como ficción, como en este ejemplo, o retorno

³⁵⁰ McCabe, C.: *Godard*, pág. 49.

³⁵¹ Véase DR, pág. 21: “Si el intercambio es el criterio de la generalidad, el robo y el don son los de la repetición”. Véase también D, págs. 12-13: “Encontrar es hallar, capturar, robar, pero no hay método, tan sólo una larga preparación. Robar es lo contrario de plagiar, de copiar, de imitar (...) Como profesor me gustaría lograr dar una clase como Dylan, que más que un autor es un asombroso productor, organiza una canción. Empezar como él, de golpe, con su máscara de clown, con ese arte de tener previsto cada detalle y que sin embargo parezca improvisado. Justo lo contrario de un plagista, pero lo contrario también de un maestro o de un modelo. Ni método, ni reglas, ni recetas, tan sólo una larga preparación (...) tener en el saco en el que meto todo lo que me encuentro, pero a condición de que también me metan a mí en un saco. En lugar de resolver, reconocer y juzgar, hallar, encontrar, robar”.

³⁵² Godard, J.-L.: Introducción a una verdadera historia del cine, pág. 51: “Empiezo a ver la diferencia...entre “imprimir” y “expresarse”...hay una diferencia entre “expresión” que es sacar y luego “imprimir” que es meter; y hay una relación entre las dos cosas. Lo que permite comunicar es “re-sacar” algo que está “re-metido””.

de la imágenes de la historia del cine como diferencias, como ocurre en toda su filmografía.

Quinta variación. “Yo es otro” como multiplicidad. En *Pierrot le fou* encontramos que la fórmula “yo es otro” se acerca mucho más a la ontología nomádica deleuzeana. Dice Pierrot: “*Mi máquina para ver, son los ojos. Para oír, las orejas. Para hablar, la boca. Me parece que son máquinas separadas, sin unidad. Debería tener la impresión de ser único y me parece que soy varios.*”. En este caso, la fórmula se cumple en la medida de que, como afirma Deleuze, todo sujeto está compuesto por multiplicidades y manadas -para oír, para hablar o para ver- que niegan la unidad de la identidad del yo=yo. Ahora bien, estas diferencias orgánicas no profundizan hasta el campo preindividual del plano de inmanencia o cuerpo sin órganos, esto es, hasta el campo intensivo de las diferencias individuantes, de las hacedades, de las intensidades y los devenires previas a la consolidación personal y extensa de los sujetos. Así, el Yo es una consigna o un signo que homogeniza los simulacros, los *cogitos* disueltos y las voces esquizofrénicas. El yo tiene que mutar en su relación con lo otro y disolver a su vez eso otro con lo que se comunica. Hay que deshacer el yo, rasgar el rostro, borrar nuestro nombre propio para llegar al Cuerpo sin Órganos: al cuerpo donde las orejas ya no sirven para oír, sino para hablar, para ver, para pensar. Este acceso a la inmanencia o al Cuerpo sin órganos rompe el acuerdo entre las facultades para someterlas a la violencia extrema de lo dionisiaco, de la divergencia y la metamorfosis entre todas³⁵³.

En este caso, Godard rompe con la organización del sujeto y formula una teoría de la otredad cercana a los postulados deleuzeano-artuadianos. Y, sin duda, este “ser muchos en uno” de Pierrot dismantela la idea platónico-cristiana del “ser Uno en muchos”. Ya no se trata de un “Uno” omnipotente, de un Dios universal, todopoderoso y omniabarcante que nos posee y nos da el ser, sino de un “uno”, que ya no es acto puro, sino potencia y accidente. Un “uno” que es producto de la suma de sus encuentros con los otros y que no necesita un fundamento ultramundano. Este “ser muchos en uno” o *cogito* esquizofrénico anula definitivamente al “Ser Uno en muchos”.

³⁵³ Sobre estas cuestiones véase I.4.1. Un breve apunte sobre los procesos de enunciación colectiva.

Esta forma de ser otro que se manifiesta en *Pierrot le fou* va a servirnos de catapulta para entender la crítica a la idea de totalidad y a la idea de articulación, en definitiva, la crítica a la sacrosanta idea de fundamento. *Pierrot le fou* no se va a ordenar en torno a un eje narrativo lineal, racional y teleológico, sino a través de líneas de fuga, de líneas de revolución. Este es su desenlace: la imposibilidad del desenlace.

2.6. DESENLACE: PIERROT / LÍNEAS DE FUGA

Yo soy otro porque estoy compuesto de multiplicidades, de rumores anteriores a la construcción de mi nombre propio. Yo soy otro porque extraigo de las voces moleculares, inmanentes e intensivas mis enunciados, que son siempre colectivos y plurales. Yo soy otro porque soy un cuerpo desarticulado y desorganizado al margen de todo plan trascendente y totalitario. Yo soy otro porque mi yo no es más que un estrato, una sedimentación o una coagulación del plano de inmanencia o Cuerpo sin Órganos.

Nadie como Godard ha sabido encontrar su Cuerpo sin Órganos, su plano de inmanencia. Siempre al margen de las formaciones y las organizaciones dominantes del cine narrativo y estructural -siempre en los límites de los engranajes y las funciones del relato- con la idea de proyectar sobre la pantalla un fluido de líneas entremezcladas e inarticuladas: líneas de fuga que suponen la ruptura de los modelos de organización de la narración clásica. Desarticulación, experimentación y nomadismo contra la totalidad autoritaria del relato clásico.

El dispositivo cinematográfico godardiano, en *Pierrot le fou*, rompe la continuidad de la voz en *off* sobre un serie de imágenes igualmente discontinuas. Todo ello con el humor marca de la casa de Godard. ¿Quién sino Godard iba a tener la idea de disponer las discontinuidades visuales y sonoras para quebrar la idea de totalidad y, al mismo tiempo, utilizar paródicamente el significante “total”, tanto en la imagen como en el sonido, para llevar a cabo dicho experimento?:



- *Total.*
- *Era una película de aventuras.*



- *Diadema de sangre.*

- *Total.*



- *Tierna es la noche.*

- *Era una novela de amor.*

Contra la totalidad, la organización y la unidad estructural, contra el orden genético, los encadenamientos y las sucesiones, Godard hace circular líneas diferenciales, disyunciones, cruzamientos. *Pierrot le fou* es un film antitotalitario y anárquico (es curioso que a pesar de su posterior militancia maoísta, Godard ha sido calificado en multitud de ocasiones como anarquista³⁵⁴) donde hay una mezcla de géneros en pugna y colisión: “película de aventuras, novela de amor”. Pero también, apuntémoslo, una síntesis disyuntiva de tipos materiales de imagen: imagen cinematográfica, imagen de *comic*, imagen de pintura que son “re-presentados”, lo que nos hace entrever cierto nexo de unión entre el “uso esquizo” godardiano del material y

³⁵⁴ No sólo la crítica francesa, que tachó *Pierrot le fou* de “anarquismo intelectual”, sino también cineastas de renombre como Glauber Rocha que dice sobre *Viento del Este*: “No es una película política como oquería Godard; es una película anarquista en la línea de Artaud o de Jarry”. Rocha, G.: “O ultimo escândalo de Godard”, *Manchête*, nº 928, 1970.

los modos de reapropiación del dadaísmo³⁵⁵ y del pop-art³⁵⁶. Por ello, el cine de Godard es un cine esquizofrénico. Sus imágenes (y sus sonidos) componen lo que llamaremos “kinoesquizografía”. Y es esta kinoesquizografía, en toda su complejidad, la que queremos dibujar. En el caso de Deleuze podemos hablar de una “eidoesquizografía”: una escritura que disuelve los límites entre las ideas, una escritura del delirio³⁵⁷. Y, de igual modo, justo en el umbral entre la escritura de Godard y de Deleuze, podemos posicionar este “esquizo” movedizo: entre las ideas y las imágenes colocaremos ese dispositivo delirante que mezcla los códigos y los flujos. Sin duda, hay que ser estrategias y operar sobre la materia filosófica y cinematográfica con las armas bien cargadas. Nuestra estrategia, que quizá peca de la presunción y de la inocencia del *amateur*, desarrolla una componenda del dispositivo kinoesquizográfico con el dispositivo eidoesquizográfico mediante una serie de deslizamientos entre los complejos audiovisuales y los complejos conceptuales, entre los diversos géneros filosóficos y cinematográficos y entre los diferentes dominios del arte y de la ciencia que atraviesan a ambos. El cine de Godard (al igual que la filosofía de Deleuze) consiste en hacer circular líneas, intensidades y materias no formadas en un dinamismo revolucionario lleno de saltos y repeticiones. Así ocurre en la siguiente voz en *off* de *Pierrot le fou*:

- *Capítulo Dos:*
- *Una fiesta en casa de los Expreso, cuya hija es mi mujer.*
- *Capítulo 8:*
- *Temporada en el infierno.*
- *Capítulo 8:*
- *Cruzamos Francia...*

³⁵⁵ Los dadaístas no fueron tanto creadores como revalorizadores de un material (cotidiano) ya existente que ellos se encargaron de presentar en un contexto estético.

³⁵⁶ Véase Yacavone, D.: “Jean-Luc Godard and Roy Lichtenstein: Originality, Reflexivity, and the Re-presented Image, FORUM ‘Origins and Originality’, en <http://forum.llc.ed.ac.uk>, pág. 1: “Jean-Luc Godard’s incorporation of paintings, comic strip images, and print advertisements in two of his seminal 1960’s ‘collage’ films, *Pierrot le fou* (1965) and *2 ou 3 choses que je sais d’elle* (Two or Three Things I Know About Her, 1967), prompts a number of intriguing questions concerning the re-presentation and re-contextualization of pre-existing (in this case, mechanically reproduced) images in film and the plastic arts. At the heart of Godard’s cinematic practice, such visual quotation is also a defining feature of the early-to-mid 1960’s work of the most prominent American Pop art painters, including Roy Lichtenstein, Andy Warhol, and James Rosenquist. Among them it was Lichtenstein who turned the use of recycled images into a rigorous and consistent aesthetic, as part of a self-reflexive exploration/critique of artistic originality, the creative authorship of representational images, and the notion of art as personal expression – all issues of equal and perennial concern in Godard’s reflexive cinema”.

³⁵⁷ CC, pág. 3: “El problema de escribir: el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida. Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace delirar”.

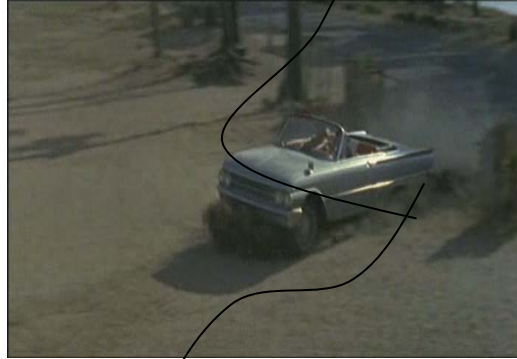
Esta imposibilidad para articular un relato ordenado nos sirve como ejemplo para iluminar esa zona de indiscernibilidad, presubjetiva e inmanente, que es el Cuerpo sin Órganos, ese escenario en mutación donde se distribuyen de manera anárquica las intensidades. Igual que en la narración godardiana no hay orden ni genealogía posible en ese espacio donde todo se conecta con todo, en el cuerpo sin Órganos tampoco hay lugares ni posiciones determinadas, sino líneas de fuga.

En otra secuencia del film vemos como la articulación salta por los aires. Pierrot va conduciendo su coche. Está sobre la línea: línea de carretera, línea de articulación y segmentación:



A pesar de las **barreras**, sigue la línea. Ya no una línea recta, racional y codificada, sino una **línea de transgresión** o, para ser más precisos, una línea de fuga

que pone en solfa la **idea de límite**. El coche atraviesa la frontera que separa la carretera de la playa. Hace un **agujero en el contorno**: línea de desterritorialización, línea de desarticulación:

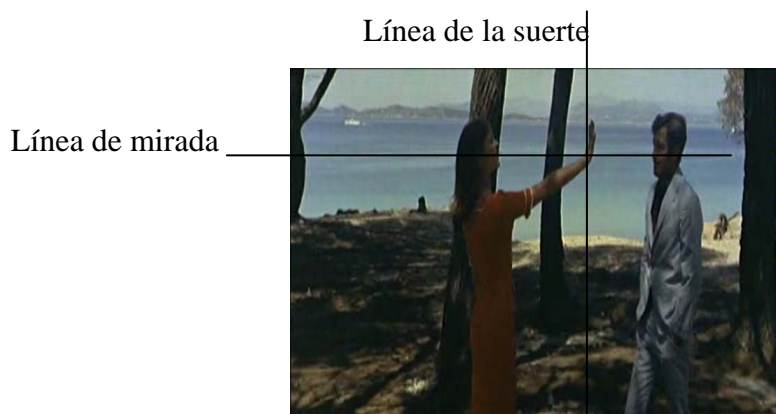


Y llega, irremediabilmente, hasta el mar. Hasta el espacio donde el coche pierde completamente su función: **línea líquida, línea de mar**:

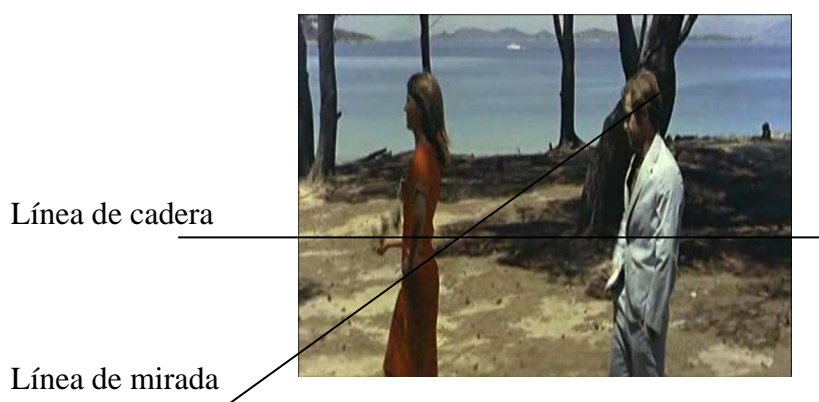


Pierrot sigue la línea recta de la carretera: línea que impone un orden a seguir, una organización. Pero, de repente, da un giro al volante del automóvil y se sale del camino trazado para construir una línea de fuga que rompe con los estratos. Esta ruptura o quiebra de la organización supone el anhelo de un espacio con mayor libertad, fluidez, apertura e indeterminación. Un espacio donde todo se pueda conectar con todo, un rizoma que sirva de estrategia de experimentación y de metodología para buscar un Cuerpo sin Órganos. ¿Y no es el mar un Cuerpo sin Órganos? ¿Qué mejor metáfora del Cuerpo sin Órganos que el mar? ¿Acaso el mar no es una región de intensidad continua donde la anarquía (la libre circulación de la materia) y la unidad (la cohesión de la materia) del agua son una y la misma cosa?

Al final de “Rizoma”, la introducción de *Mil mesetas*, Deleuze-Guattari hacen referencia a la canción que aparece en *Pierrot le fou*: “Línea de cadera, línea de la suerte, línea de fuga”. Veamos como funciona esta composición de las líneas de cadera y de la suerte, que dibuja Karina, al lado de la línea de la mirada de Belmondo:



- *Mi línea de la suerte. Dime, amor, ¿que opinas de esto?*

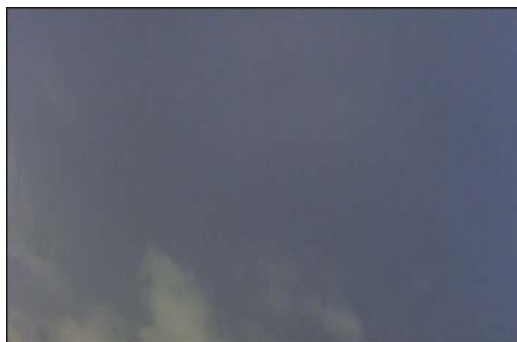


- *¿Lo que yo opine? ¿Qué importa? Amo con locura la línea de tus caderas.*

Entre las líneas de la suerte y de cadera vemos que Belmondo se inclina por la línea de cadera. Es decir, su cuerpo se compone y adquiere mayor poder, por decirlo en términos spinozistas, con la línea de cadera o línea del sexo. Y, justamente, está decisión es la que le va a desajustar su composición y va a desencadenar su mala suerte. Pero ¿qué tienen que ver estas líneas con la línea de fuga? En cierto sentido, la línea de fuga puede considerarse como el intervalo entre-líneas, como la línea no determinada y no domada que se inscribe entre las determinaciones lineales. Por otro

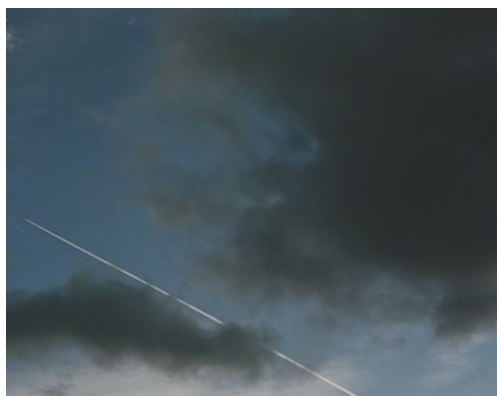
lado, la propia coreografía no es otra cosa que una línea compuesta ya que los movimientos de Belmondo y Karina van mutando y variando sus respectivas relaciones. Unas veces Belmondo persigue a Karina, y otras sucede lo contrario. Lo que define a la línea de fuga, por tanto, se puede ilustrar con estas imágenes. Si la línea de fuga se define por su afuera y esa definición no es otra cosa que la transmutación permanente, entonces, la línea de cada personaje se va a definir en relación con la del otro personaje. Es decir: la fuga siempre se localiza entre líneas. Del mismo modo que estas letras que tratamos de coser y re-coser entre Deleuze y Godard.

A continuación, Godard hace decir a sus actores: “*la vida verdadera no es esta. Los siglos huyeron a los lejos como tormentas*” sobre la imagen del cielo:



Parece que es el cielo el que se refleja en el agua y no al revés: inversión de las relaciones entre original y copia para introducirnos en el mundo de los simulacros. Además, resulta curioso observar como esta imagen del cielo deja una huella que será repetida en otro film que también supone un acceso al Cuerpo sin Órganos. Este film es *Pasión* y en él Godard va a trazar una línea desde la naturalidad caótica del mundo al orden geométrico, del ruido inarticulado a la música estructurada. Quizá no se puede explicar esta línea trazada de modo mejor a como lo dijo Alain Bergala:

Godard que ama a la vez las dos cosas, el ruido y la música, empieza por poner de manifiesto este desgarró, como punto de partida. Prólogo: la cámara, que parece dudar entre un movimiento caótico y la inmovilidad, encuadra unas nubes, y la luz cambiante que las atraviesa, es decir, la imagen misma de la inestabilidad, del caos original. Pero la misma imagen está cruzada por una línea impecablemente recta, la geometría en estado puro, la estela de un reactor:



En *Pasión*, Godard no busca otra cosa que interconectar el Cuerpo sin órganos, como espacio desestratificado de ruidos informes y de nubes imprecisas, con los estratos de la geometría musical y la línea recta del reactor. Esto es: hace circular las materias no formadas e indeterminadas de los ruidos y las nubes sobre las formaciones organizadas de la música situándolas ambas en el mismo plano de igualdad. Lo mismo hace Deleuze al elaborar su ontología y su pragmática: los flujos, desterritorializaciones, soplos, devenires o materias informes son puestos en relación diferencial con las estructuras, las jerarquías y las segmentaciones.

En conclusión, Deleuze hace filosofía-música con los ruidos divergentes y múltiples de los filósofos malditos, con los conceptos que no se han adaptado a la filosofía imperial y dominante, mientras que Godard hace cine-música con los ruidos que habitan lo real de cara a construir una especie de sinfonía urbana y doméstica. Por otro lado, ambos luchan contra la totalidad mediante la inclusión de elementos no formados y múltiples en una misma estructura. La colisión de los diversos géneros supone, en cierto sentido, la deformación de los mismos en su mezcla y, por tanto, un arte tráfuga y nómada. Sólo se puede crear y pensar mediante la composición de líneas de fuga, mediante la resistencia a las formas de pensamiento y de creación dominantes, autoritarias y unívocas, y la afirmación de una lógica de lo múltiple en la estructura metamórfica del cine y la filosofía. De modo que si queremos resistirnos a las formas dominantes tenemos que sustraernos a sus principios constitutivos. No se trata de buscar las raíces de los modos de creación, ni de interpretar sus evoluciones, sino de producir entre-dos.

3. PRAGMÁTICA DE LA HISTORIA

Yo no hago más que fragmentos (...) se trataba de hacer fragmentos y eso permitía volver a hacer un poco de pintura o un poco de música, en la que hay ritmos, variaciones, fragmentos (...) y entonces uno se siente un poco liberado de la historia y, al contrario, uno la busca, busca un hilo, un tema, o varios temas.

GODARD

Me parece que la historia podría ser una obra de arte, algo que por lo general nadie acepta, con excepción de Michelet.

GODARD

En el DEVENIR no hay ni pasado ni futuro, ni siquiera presente, no hay historia. EL DEVENIR consiste en involucionar (...) la experimentación es involutiva (...) involucionar es estar “entre”.

DELEUZE

La historia de la filosofía ha sido siempre el agente de poder dentro de la filosofía (...) Siempre ha jugado un papel represor: ¿como queréis pensar bien sin haber leído a Platón, Descartes, Kant y Heidegger...?. Formidable escuela de intimidación que fabrica especialistas del pensamiento (...) Históricamente se ha constituido una imagen del pensamiento llamada filosofía que impide que las personas piensen.

DELEUZE

Godard se siente tan impresionado por los filmes de los otros que se da prisa en soñarlos a su vez, expresando un acuerdo mediante una transferencia. Si los sueña y los incorpora es para volver a tomarlos, para remodelarlos para hacerlos suyos, expresando de esa manera la existencia de un acuerdo.

LIANDRAT-GUIGUES Y LEUTRAT

3.1. ESTRATEGIAS

Una vez establecido el plano de inmanencia como espacio caótico e informal de interacción entre, por un lado, las imágenes y, por otro lado, los conceptos, y una vez descritos los procesos de desfundamentación que se dan tanto en Godard como en Deleuze, hay que dar un paso hacia delante para medir las relaciones diferenciales, los procesos y las modulaciones que se desencadenan cuando una imagen choca con otra o cuando un concepto choca con otro. En este choque o confrontación siempre emerge un intervalo que posibilita un resto: una diferencia primera que se irá haciendo cada vez más compleja a medida que se desarrollan nuevas síntesis.

En este sentido, para trazar un mapa de diferencias entre una imagen y otra, entre un concepto y otro, y, finalmente, entre una imagen y un concepto, desarrollaremos las siguientes estrategias o prácticas:

- (i) Esbozaremos brevemente la ontología de la diferencia de Deleuze con la intención de que nos abra el camino para valorar el funcionamiento de la diferencia en el concepto y la diferencia en la imagen.
- (ii) Evaluaremos el funcionamiento de la diferencia entre imagen, por una lado, y entre conceptos, por otro lado.
- (iii) Delinearemos un itinerario, más complejo, que sintetice las diferencias en la imagen con las diferencias en el concepto.

Sin embargo, el planteamiento de estas cuestiones no va a ser sucesivo, cronológico o genealógico, sino que construiremos una línea de fuga transversal sobre la superficie de cualquier estratificación histórica. Mezclaremos, por tanto, los recorridos (de los conceptos, de las imágenes y de las relaciones imagen-concepto) según la lógica de la pragmática experimental, en tanto que desarrollo o proceso transemiótico y esquizofrénico, de cara a componer las líneas maestras de una topología fílmica y filosófica dentro del marco de una ontología del devenir. Sin embargo, hay que apuntar que para que haya desestratificación tiene que haber un mínimo de estratos: para que haya desterritorialización, tiene que haber un mínimo de territorios definidos y, sobre ese mínimo de territorialidad, pondremos en práctica la multiplicidad de las imágenes de Godard y de los conceptos de Deleuze.

¿Qué relación hay entre las imágenes y los conceptos? ¿Qué tiene que decir la filosofía sobre el cine? ¿Y el cine sobre la filosofía? El cine y la filosofía son disciplinas creativas. Ahora bien, lo creado se determina en objetos diferentes. Si el objeto del cine son los bloques de movimiento-duración de la imagen cinematográfica; el objeto de la filosofía son los conceptos. Ambos, decimos, han de ser creados. Además, hay que tener en cuenta que tanto los conceptos como las imágenes son objetos vivos y en transformación: son núcleos de vibración fragmentarios, rotos, quemados, disueltos donde su propia descomposición forma parte de su modo de funcionar. Aunque, para ser precisos, hay que decir que el movimiento descompositivo interior a los conceptos y las imágenes es, justamente, el que proporciona las conexiones entre ellos. De algún modo, podemos afirmar que la descomposición interior de los objetos (imágenes o conceptos) implica un gesto de apertura hacia el exterior: la descomposición es la condición de posibilidad de la apertura y, por tanto, de la red mutante y rizomática que conecta cualquier cosa con cualquier otra. Por ello, el mapa o la red que pretendemos “montar” va a constituir una especie de topología o ciencia de los lugares de corte diferencial, esto es, una topología donde no se trate de buscar un lugar natural y racional de las imágenes o de los conceptos, sino un lugar intersticial, productivo y creativo: un *intermezzo* de las imágenes, los sonidos y los conceptos.

Tenemos que tener en cuenta que la imagen y el concepto no son entidades simples, sino estructuras compuestas por varios elementos conjugados, trabados e interrelacionados. Así, por un lado, tenemos que una imagen es la suma de la plasticidad de las materias y las formas que interactúan en el encuadre, más los sonidos que interactúan con estas materias y formas (voz en *off*, músicas, sonido directo), más el movimiento –o la quietud– del propio encuadre. Por otro lado, el concepto también está conformado por más de un elemento o componente en circulación. Por ejemplo, el concepto de “Otro” tiene como componentes “la alteridad” y “el rostro” que, a su vez, dan lugar a nuevos conceptos compuestos por nuevos elementos. Siempre encontramos una máscara bajo otra máscara es cierto³⁵⁸. Pero, además, cada máscara está confeccionada con otras máscaras que no dejan de fluctuar, lo que implica que no haya una esencia o mónada tras la máscara, sino singularidades nomádicas que no dejan de

³⁵⁸ Es lo que ocurre, en otro contexto, en el proceso de la semiosis ilimitada: debajo de un significante siempre encontramos otro que remite, a su vez, a otro significante y así indefinidamente. Véase Eco, U.: *Tratado de semiótica general*.

mutar. Más que una monadología de los elementos constitutivos de las imágenes y los conceptos, donde cada elemento encuentra su lugar, se trata de construir una nomadología³⁵⁹ de las relaciones interválicas que se dan entre dichos componentes o elementos: una nomadología donde el lugar y la variación del lugar se identifican.

Imaginemos por un momento una imagen cinematográfica compuesta por dos materias-formas, por dos personajes que dialogan. Imaginemos que en el transcurso de la narración uno de estos personajes adquiere una mayor importancia dramática. En este momento, esa imagen en plano general de dos personajes se encadena con una imagen en primer plano del personaje que lleva el peso de la escena. Así, un componente de la imagen total se transforma en una imagen completa. Ahora bien, si llevamos este movimiento más lejos, descubriremos que ese primer plano se puede reencadenar, nuevamente, con un plano del ojo y ese plano del ojo con un primerísimo plano del iris que refleja el mundo exterior. Lo mismo ocurre en la pintura. Si tomamos un plano detalle de alguna pintura impresionista, encontraremos el plano total de una pintura del expresionismo abstracto. En este sentido, si siempre que encuadro una imagen es posible encontrar otra imagen por debajo, si siempre que trazo un concepto es posible descubrir otro concepto en sus entrañas, entonces, podemos enunciar la imposibilidad de encontrar una imagen o un concepto primeros de los que emerjan genéticamente los demás. No hay principio primero, *arché*, causa o Dios del que surja lo que hay. Si buceamos hasta lo más profundo lo único que encontramos es el plano en universal variación: el plano de inmanencia de lo visible, similar a un film de Brakhage; el plano de inmanencia de los conceptos, similar a un poema de Artaud.

De todo esto podemos obtener una consecuencia fundamental para nuestro estudio: tanto las imágenes como los conceptos son multiplicidades diferenciales, composiciones en movimiento o transformaciones que no tienen una dimensión definida. Y es justo esta indefinición la que les empuja a conectarse o a disolverse con las cosas del exterior. Para nosotros es tan importante el movimiento de disolución

³⁵⁹ Un ejemplo de relación diferencial entre la monadología y la nomadología lo encontramos en P, pág. 176-177: “*El problema es siempre habitar el mundo, pero el habitat musical de Stockhausen, el habitat plástico de Dubuffet no dejan subsistir la diferencia de lo interior y de lo exterior, de lo privado y de lo público: identifican la variación y la trayectoria, y doblan la monadología con una nomadología. La música sigue siendo la casa, pero lo que ha cambiado es la organización de la casa y su naturaleza (...) Descubrimos nuevas maneras de plegar como también nuevas envolturas, pero seguimos siendo leibnizianos porque siempre se trata de plegar, desplegar, replegar*”.

como el de construcción. Para mostrar la diferencia, principio sin principio de carácter nuclear en nuestra investigación, es imprescindible hacerla diferir –diferencia entre imágenes o conceptos- a través de la síntesis disyuntiva y asimétrica entre la disolución y la composición, entre la deconstrucción y la reconstrucción. Se trata, en definitiva, de recortar para luego recomponer.

3.2 DIFERENCIA EN EL CONCEPTO, DIFERENCIA EN LA IMAGEN

Quizá resulte procedente en este momento hacer una breve recapitulación de los diferentes enfoques y nombres del plano de inmanencia. Ya vimos como el plano de inmanencia no se diferenciaba del Diagrama (fondo indiferenciado de las formas), el Sinsentido (fondo indiferenciado de los sentidos) o el Ser unívoco (fondo indiferenciado de los seres). Además, en el párrafo II. 2.6. Nudo (iv): Pierrot / Línea de fuga ya observamos como el plano de inmanencia sufría una nueva reformulación en *Mil mesetas* y tomaba el nombre, prestado de Artaud, de Cuerpo sin Órganos. Bien es cierto que la variedad de formulaciones es una constante en el despliegue creativo de Deleuze y, concretamente, en el proceso de construcción de su filosofía del devenir –filosofía del devenir que, apuntémoslo, nosotros desterritorializaremos, en el próximo capítulo, sobre el territorio de una topología diferencial. Por otro lado, esta variedad pone en juego una multitud de itinerarios posibles a la hora de abordar la complejidad cartográfica de su pensamiento. Ahora bien, es imprescindible afirmar que estas diferentes formulaciones se dicen de lo mismo: pero un “lo mismo” del devenir, esto es, de “lo siempre diferente”. La variedad de nombres del plano de inmanencia, por tanto, se subsumen bajo lo mismo, pero eso mismo es el ser del devenir como eterno retorno de la diferencia. Por tanto, es sobre la superficie del plano de inmanencia, que nosotros hemos recortado para lo visible y lo pensable, en tanto condición de posibilidad, donde se producen las diferencias entre imágenes y las diferencias entre conceptos respectivamente. Y esa diferencia no es otra cosa que el *intermezzo* productivo, el intervalo que trabaja entre-dos y que niega el estatuto existencial de los términos relacionados para afirmar la diferencia entre ellos: para afirmar el devenir.

Establecido el plano, toca el turno de calibrar las diferencias que en él se distribuyen. No obstante, es preciso, previamente, mostrar la distinción que establece Deleuze entre el concepto de diferencia y la diferencia en el concepto. Esta distinción es indudablemente una de las claves de su ontología, pues una cosa es el concepto de diferencia que subsume y fosiliza las diferencias bajo la forma de lo mismo, esto es, bajo la identidad como forma de la representación (es el caso-Eisenstein del montaje de atracciones: siempre que tenemos dos imágenes estas se opondrán y, por atracción, tenderán a un fin donde la imagen más fuerte fagocitará a la más débil: combate-del-contra) y otra cosa es la diferencia en el concepto: la diferencia no sometida a la forma

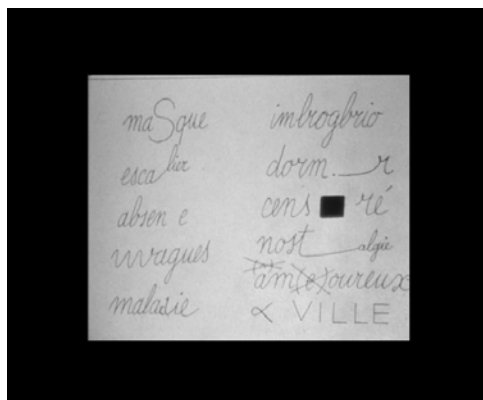
de la identidad, la diferencia libre de toda limitación y, por ello, diferencia que se define como fluctuante y dinámica (es el caso-Vertov del montaje diferencial: siempre es posible conectar dos imágenes en cualquier orden espacial o temporal para crear un movimiento entre movimientos que no supone la subsunción de uno al otro: combate-del-entre).

En el cine de Godard se repite una fórmula que aparece por primera vez en *Viento del Este*: “no una imagen justa, sino justamente una imagen”. Esta fórmula nos sirve para mostrar la distancia que hay entre el concepto de diferencia y la diferencia en el concepto. Esta fórmula, además, la va a transponer Deleuze al campo filosófico con el siguiente resultado: “no ideas justas, sino justamente ideas”³⁶⁰. Ya vimos que el plano de lo visible y el plano de lo pensable eran cortes dentro del plano de inmanencia o plano de universal variación sobre el que se establecen relaciones, intervalos, choques entre imágenes o conceptos. Estos choques implicaban un devenir y una transformación de los términos –ya sean imágenes o conceptos. Así, no hay términos, tan sólo el bloque de devenir: un intersticio entre dos imágenes o dos conceptos. Y eso son justamente las ideas o justamente las imágenes: el devenir que emerge entre-dos. Nada tiene que ver con las ideas justas o las imágenes justas que se rigen por la forma de la representación, por la significación despótica que borra las multiplicidades y las metamorfosis en función de la identidad. Una idea justa -una imagen justa- siempre se ciñe a las significaciones dominantes, a las consignas establecidas. Pero “justamente una imagen” o “justamente una idea” son determinaciones de lo indeterminado, intervalos o *intermezzos* del plano de inmanencia. En puridad, “una idea o imagen justa” es aquella que se alía al concepto de diferencia en tanto que concepto que, en sentido clásico, impone un límite predeterminado; “justo una idea o imagen”, por el contrario, no supone límite alguno ni subsunción a las estructuras dominantes de la historia. O, desde las coordenadas del psicoanálisis lacaniano, “una imagen justa” supone un significante que no dice nada si no es en relación diferencial con otro significante, esto es, el

³⁶⁰ C, págs. 63-64: “Hay una hermosa fórmula de Godard: no una imagen justa, sino justamente una imagen. También los filósofos deberían decir y hacer lo mismo: no ideas justas, sino justamente ideas. Porque las ideas justas son siempre ideas que se ajustan a las significaciones dominantes o a las consignas establecidas, son ideas que sirven para verificar tal o cual cosa, incluso aunque se trate de algo futuro, incluso aunque se trate del porvenir de la revolución. Mientras que “justamente ideas” implica un devenir presente, un tartamudeo de las ideas que no puede expresarse sino a modo de preguntas que cierran el paso a toda respuesta”. Sobre esta fórmula véase también Bonitzer, P.: *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2007, págs. 9-11.

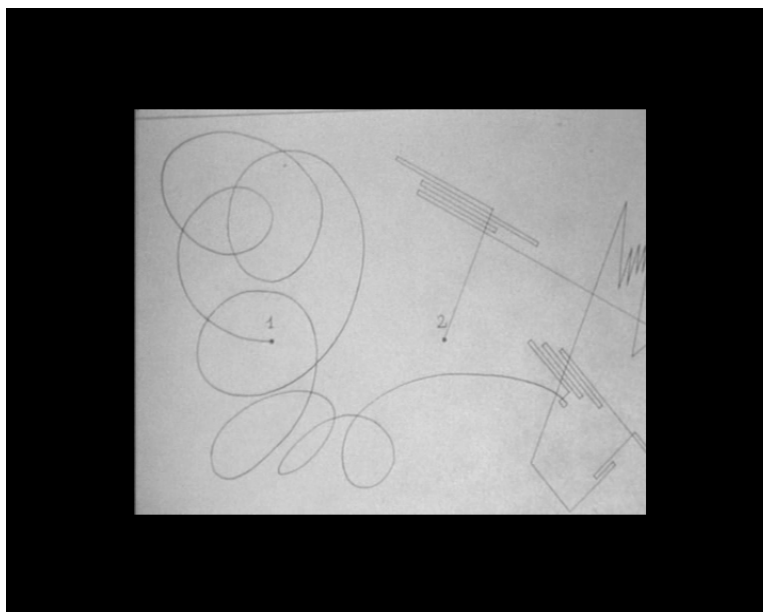
intermezzo en tanto que “justo una imagen”. Bonitzer, entre otros, habla de un “Godard lacaniano”³⁶¹.

De este modo, la diferencia entre imágenes se produce a partir de la circulación y la comunicación que se establece entre los componentes o elementos de la imagen. Es decir, dados unos elementos sonoros, visuales o escriturales, la diferencia entre ellos se establece por medio de una suma que hace el espectador. En *Alphaville*, descubrimos como Lemmy Caution hace una reflexión sobre el significado de la palabra “más” que nos sitúa en la problemática de la relación diferencial en la imagen:



Somos únicos, terriblemente únicos. El significado de las palabras y expresiones ya no se comprenden. Una palabra aislada o un detalle de un diseño puede ser comprendido. Pero el significado del todo se escapa.

³⁶¹ Bonitzer, P.: *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, pág. 10: “El significante no quiere decir nada y no significa nada sino en su oposición a otro significante [...] “Justo una imagen”, quería decir entonces esto: esta imagen no es un reflejo (justo) de la realidad, sino que solamente (justamente) hay que considerarla en la relación que mantiene con las otras imágenes. Godard lacaniano”



Una vez que conocemos 1 creemos que conocemos 2 porque 1 más 1 son 2. Olvidamos que primero debemos conocer el significado de "más".

De algún modo, el significado de “más” es una línea de variación que va de “1” a “2”. Tenemos que tener en cuenta que una línea de variación nunca es una línea recta: no es una línea justa, una línea con principio-nudo-desenlace, sino justamente una línea liberada de toda articulación. El significado de “más”, por tanto, es el recorrido de la línea de variación que se intercala entre el “1” y el “2”, y donde cada polo, cada término, está en devenir. Como vemos en la imagen, hay un devenir curvo del “1” y un devenir quebrado del “2” que se solapan en un mismo devenir mestizo y plural. Así, la diferencia entre “1” y “2” es una diferencia que difiere de sí misma. El “1” es un extranjero en el “2”: es un término que se desterritorializa en el “2” y viceversa³⁶². La diferencia, por consiguiente, es la variación entre dos términos, la alianza de dos líneas diferentes, el salto de una línea a otra. La diferencia en la imagen está libre de toda subordinación a la forma de la representación pues, al entrar en contacto con el ojo del espectador, posibilita multitud de itinerarios, laberintos o líneas de lectura. La diferencia en la imagen como “1+1” difiere no sólo de sí misma, sino también en referencia al ojo del espectador. Pero, multiplicando el poliedro de la diferencia difiriente, tenemos que afirmar que, además, el propio sujeto, el propio ojo, difiere de sí mismo. En conclusión,

³⁶² Algo parecido a lo que ocurría en los intertítulos móviles de *Numero deux*. Véase I.3.4.2. Montaje de la paradoja: danza de las letras.

el objeto, el sujeto y la relación sujeto-objeto están compuestos por diferencias que difieren de sí mismas.

Ahora bien, la diferencia puede ser paralizada por la representación de la historia de la filosofía y del cine, esto es, puede ser fosilizada por el ordenamiento y la segmentación, por la genealogía y la clasificación que distribuye las imágenes y los conceptos según el buen y recto sentido de la modernidad, esto es, según una lógica clasificatoria o una lógica genética. La filosofía de Deleuze y el cine de Godard se encuentran en esta encrucijada de la representación y sus reacciones, como veremos, son complementarias. La obstinación de ambos por demoler la representación se sostiene por un movimiento semejante: dar voz a la diferencia a partir de la lectura desviada de la historia o, dicho de otro modo, liberar a las ideas y a las imágenes del corsé de la representación y del sentido común de la historia para hacer delirar las imágenes y las ideas de cara a la construcción de una filosofía y un cine que, a pesar de hacer referencia a la historia, lo hace para hacerla delirar y derivar, para construirse diferencialmente. En este sentido, la filosofía y el cine son entendidos como un campo de batalla que entra en lid con la historia de las ideas y la historia de las imágenes, no con la intención de luchar por luchar, sino con la clara voluntad de crear conceptos e imágenes novedosas. La filosofía y el cine han de construir, parafraseando la célebre consigna de Proust que tanto cita Deleuze, una lengua extranjera en el seno mismo de la historia, esto es, han de poner en práctica, transformar y movilizar las estructuras segmentarizadas de la historia. En definitiva, la filosofía y el cine han de movilizar una pragmática sobre los estratos y las segmentarizaciones de la historia para destruirla y reconstruirla. Así funciona la pragmática experimental en Deleuze: “De una obra a otra hay un desenvolvimiento, un desarrollo de los temas, una complicación o una explicación. Pero este desarrollo no es jamás una evolución [...] esta contracción-distensión de unos temas en otros, encajándose y distanciándose, alargándose o restringiéndose, cambiando de signo o de modo de expresión, este sistema deshace la unidad de la obra en lugar de componerla. La abre, no la suelda”³⁶³.

Esta pragmática, que es transemiótica y esquizoanalítica, que mezcla todos los estratos semióticos y todos los códigos, es además una práctica política. Deleuze lo dice

³⁶³ Pardo, J. L.: *La teoría de la individualización intensiva en el proyecto de una semiótica translingüística*, pág. 34.

así: “la pragmática es una política de la lengua”³⁶⁴. Y como la pragmática lo inunda todo, hay que pensar que la política también. De ahí la descripción que desarrolla Alliez para demarcar la diferencia del pensamiento deleuzeano para...

[...] invertir la imagen dogmática del pensamiento tomando las cosas por el “medio”. Con una política del ser, más que con una metafísica; una política de las ciencias, más que con una epistemología; una política de la sensación, más que con una estética; una política del inconsciente, más que con una psicología; una micropolítica del deseo en lugar y en vez de un psicoanálisis; una política de la lengua y una pragmática, más que con una lingüística de los signos³⁶⁵

Recordemos, brevemente, que nuestras descripciones de la trans-ontología -en tanto pragmática del inter-ser-, de la trans-estética -en tanto pragmática de la inter-forma-, y de la trans-semántica -en tanto pragmática del inter-sema- introducían este elemento político, es decir, esta práctica, producción o trabajo sobre la lengua. Es decir, la pragmática del inter-ser es una política del ser ya que la creación de un agenciamiento colectivo de enunciación, la creación de un entre-dos enunciativo implica una relación que deslocaliza la presunta esencia de cada sujeto (y en este sentido bloquea la afirmación de una metafísica de la inmovilidad) en pro de un movimiento interválico que pone en circulación a los sujetos. La pragmática de la inter-forma, por otro lado, es una política de la sensación más que una estética: es una trans-estética. Finalmente, la pragmática del inter-sema es una política de la lengua más que una lingüística fosilizada, oposicional y arbórea.

Continuando con la descripción del dispositivo de la diferencia hay que señalar que esta se produce tanto a nivel compositivo, esto es, como diferencia en la imagen y en el concepto, como a nivel enunciativo. Como acabamos de ver, este nivel enunciativo de la diferencia se desarrolla como agenciamiento colectivo de enunciación. El agenciamiento colectivo implica una pragmática dentro de la historia de las imágenes y los conceptos, una desterritorialización de los procesos de enunciación de los autores que pertenecen al pasado del cine y la filosofía que desencadena un devenir-otro dentro

³⁶⁴ MP, pág. 87.

³⁶⁵ Alliez, E.: “Presentación de la edición francesa” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, Revista “Sé cauto”, Santiago de Cali, 2002, pág. 11]

de la lengua. Un concepto siempre se construye gracias a la lectura derivada y desviada, esto es, gracias a la diferencial que se produce entre la historia de las ideas –donde están incluidos Hume, Spinoza, Bergson o Nietzsche- y el sujeto de la enunciación. Una imagen se construye, de igual modo, respecto a la relación diferencial que tiene con la historia de las imágenes: con Vertov, con Rossellini, con Preminger. Así, a pesar de que la búsqueda de Deleuze y Godard procede por desterritorialización de los estratos de la historia para, así, no doblarse a ideas o imágenes justas, hay que tener en cuenta que es imprescindible que haya estratos o formaciones históricas para que, sometidas estas a una gran mutación, posibiliten la construcción de imágenes e ideas nuevas e inesperadas. La diferencia está en que hay quien va a los estratos en busca de verdades y quien se aventura sobre ellos para experimentar y crear. Este segundo caso, sin duda, es el de Godard y Deleuze³⁶⁶.

Veamos, por tanto, algunos modos de funcionamiento de los agenciamientos sobre las formaciones históricas que Godard y Deleuze movilizan.

³⁶⁶ Pelbart, P. P.: “El tiempo no reconciliado”, [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, Revista “Sé cauto”, Santiago de Cali, 2002, pág. 32]: “*La crítica de Deleuze contra el principio mismo de una imagen del pensamiento es producida a nombre de un pensamiento sin imagen. Esto significa que el pensamiento, sin un Modelo preestablecido de lo que significa (por ejemplo: pensar es buscar la verdad), se abre a otras aventuras (por ejemplo: pensar es crear)*”

3.3. ELOGIO Y CRÍTICA DEL CINE AMERICANO

3.3.1. RETORNOS

Antes de pasar a hacer balance de la reterritorialización del cine americano en Godard, veamos brevemente como funciona el modelo del retorno –o traducción³⁶⁷ - de la historia del cine en sus textos³⁶⁸.

Para empezar, recordemos que la pragmática transemiótica y el esquizoanálisis funcionan gracias a las líneas de fuga que atraviesan todos los órdenes estratificados de la historia para implantar un movimiento. Esta función no es otra cosa que un agenciamiento que consiste en improvisar, devenir, escribirse o fugarse: continuo proceso, continuo tránsito que nos lleva a conquistar otras subjetividades, a mezclarnos con lo ajeno, a crear *intermezzos*, a perder nuestro Yo para volver como otro, a disolver el yo de los demás para que retornen transformados. En el caso de Godard asistimos a una revolucionaria multiplicidad de retornos de la historia del cine (o lecturas desviadas³⁶⁹ de dicha historia) a través de los nombres de algunos de los protagonistas de sus films. Retornos que determinan un romanticismo³⁷⁰ y un sentimentalismo ferviente. El mismo dice: “Vivo con las imágenes de hoy, incluso si amo las películas de ayer. Mas para dejar libres y fraternales esas imágenes, haría falta compararlas, acercarlas, casarlas o divorciarlas. Eso es lo más importante: deben ser libres para asociarse y ofrecer encuentros.”³⁷¹:

³⁶⁷ Leutrat, J-L. y Liandrat-Guides, S.: *Jean Luc Godard*, pág. 84: “Es preferible hablar de traducción: lo que se mide es la distancia entre dos lenguas”.

³⁶⁸ Uno de los mejores ensayos sobre las formas de retorno de la historia del cine en Godard lo encontramos en Bergala, A.: “La reminiscencia o Pierrot con Mónica” [En *Nadie como Godard*, págs. 220-258]

³⁶⁹ Oubiña, D.: “Mal visto, mal dicho”, [En *Filmología. Ensayos con el cine*, Manantial, Buenos Aires, 2000, pág. 20]: “Su actitud hacia la tradición puede pensarse en el sentido de las lecturas desviadas que ha rescatado Harold Bloom”.

³⁷⁰ Apuntemos que el cine de Godard ha sido, en numerosas ocasiones, calificado y romántico. En este sentido, la lectura que hace Schegel sobre el Romanticismo encaja y se ajusta con la maquinaria productiva godardina. Véase Schegel, F.: *Poesía y filosofía*, pág. 135: “La poesía romántica descansa toda ella en un fundamento histórico [...] una historia verdadera, aunque en modos diversos deformada”.

³⁷¹ De Baecque, A.: “Le cinéma a été l’art des âmes qui ont vécu intimement dans l’Histoire”, *Libération*, 6 abril 2002 (Entrevista con Godard).

Retorno de Dreyer como Verónica Dreyer:



Retorno de Mizoguchi como Doris Mizoguchi:



Retorno de Lubitsch como Alfred Lubitsch:



Estos retornos se multiplican ya que no sólo retornan como transformados los apellidos de grandes autores de la historia del cine, sino que también sufren este movimiento, en forma de cita, algunas de las películas más significativas de esta historia:

Retorno de *Viaje a Italia* de Rossellini:



Retorno de *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer:



Retorno de *Jules y Jim* de Truffaut:



Sin embargo, estos retornos no afectan exclusivamente a la historia del cine, sino a toda la cultura, ya sea en forma de citas verbalizadas por los actores, citas a través de reproducciones de pinturas, citas escritas en las paredes, etc... Sin duda, este ejercicio o

movimiento de reterritorialización parece estar bajo el influjo de la lúcida fórmula bressoniana que dice: “una cosa vieja se vuelve nueva si la separas de lo que habitualmente la rodea”³⁷². Ahora bien, cabe preguntarse, ¿qué es lo que mueve a Godard a construir sus películas según estas yuxtaposiciones textuales? Quizá la respuesta más satisfactoria la encontramos en su absoluto repudio a la dramaturgia clásica, como ha apuntado Román Gubern³⁷³. Este repudio consiste en la sustitución de la acción de los personajes por la verbalización mediante las citas. Esto no quiere decir que el actor no esté sumergido en la acción, pero sí que sus acciones están en consonancia con las constelaciones de citas que Godard distribuye sobre el texto fílmico. Por ello, podemos afirmar que la construcción de las acciones son deudoras de la construcción verbal. Por otro lado, habría que señalar que la captura de los nombres de la historia del cine y su posterior reterritorialización en los films supone una suerte de preinscripción significativa que demarca de algún modo las posibles acciones de los personajes.

En este sentido, podemos decir que las palabras que roba Godard le llevan a componer un nombre mixto, una multiplicidad enunciativa. Godard no quiere representar nada: no quiere definir al personaje de Verónica Dreyer desde las coordenadas biográficas o estilísticas del cineasta danés. Godard, por el contrario, experimenta con los nombres y los hace delirar, lo que trae como consecuencia la renuncia a la representación y la afirmación de un acto productivo que se inscribe entre la historia y la creación. Por otro lado, el uso que hace de las citas nos lleva a un resultado similar: la cita no es más que una multiplicidad no domesticada, un fragmento que dentro del magma narrativo de los films godardianos no se reduce a la representación.

En suma, sus composiciones intertextuales funcionan como un rizoma y, por tanto, cada elemento, cada cita, cada pintura, cada fotografía, cada anuncio publicitario no cesa de modificarse en su relación con los demás. Así, estas multiplicidades interconectadas no son simples fragmentos de una unidad superior, no son elementos delimitados, definidos y determinados por una forma que las ampara y las distribuye

³⁷² Bresson, R.: *Notas sobre el cinematógrafo*, pág. 48.

³⁷³ Gubern, R.: *Godard polémico*, Tusquets, Barcelona, 1974, pág. 27: “El repudio por la dramaturgia tradicional (que tiene sus raíces en el cine de Vertov, Eisenstein y Rouch) ha conducido a Godard hacia un cine de estructura antinovelesca en el que se amalgama la improvisación y la puesta en escena”

según un *nomos* sedentario, sino según una lógica nomádica que afirma un devenir que retorna como diferencia.

Estas imágenes, por tanto, no son Imágenes de la diferencia, es decir, imágenes domadas dentro del engranaje causal de la historia, sino diferencias en dicha imagen: diferencias que desvían la historia del cine. No son Imágenes justas de la diferencia, sino justo diferencias en la imagen que retornan. Pero el retorno, anotémoslo, es siempre creación. Badiou así lo considera en su lectura, un tanto desviada por otro lado, de la ontología deleuzeana: “el retorno es creación de lo Mismo por lo diferente”³⁷⁴. O Žizek, en otro sentido: “la propia paradoja deleuzeana es que algo verdaderamente nuevo sólo puede aparecer en la repetición”³⁷⁵. En definitiva, una repetición en la imagen que provoca una distancia de sí misma y que ha sido definida por Lipovetsky y Serroy como imagen-distancia: “Guiños, citas, alusiones, referencias: son ya innumerables las películas que acentúan la distancia respecto de ellas mismas, induciendo al espectador a adoptar una distancia parecida respecto de lo que ve”³⁷⁶.

Estas primeras intervenciones sobre la Historia del Cine son sin duda la antesala de sus monumentales *Histoire(s)*.

3.3.1. CAPTURAS SOBRE *FALLEN ANGEL*

La relación de Godard con la historia del cine es similar a la relación que Deleuze tiene con la historia de la filosofía. Godard desarrolla y compone sus films mediante la captura los objetos de la historia del cine, mediante las imágenes de los otros. De este modo, Godard monta sus imágenes a partir de alianzas y encuentros con los otros en un acto de producción kinoesquizográfico que supone, a su vez, un acto de disidencia y de distancia respecto a la historia. Sin duda, Godard utiliza una serie de materiales de la historia del cine no sólo para reordenarlos, sino también para criticarlos y alejarse de ellos. Pero, apuntémoslo, este acto de disidencia lo lleva a cabo de manera creativa pues para él no hay crítica sin creación, ni ética sin estética. En este sentido,

³⁷⁴ Badiou, A.: *Deleuze. El clamor del Ser*, pág. 102.

³⁷⁵ Žizek, S.: *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, pág. 29.

³⁷⁶ Lipovetsky, G. y Serroy, J.: *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, pág. 124.

decimos que la disidencia crítica es inseparable de la danza creativa y, por tanto, nosotros vamos a definir su modo de producción, su trabajo sobre la historia del cine, con la siguiente palabra-valija: “disidanza”

Hay que recordar que para Godard escribir críticas cinematográficas era un modo de hacer cine³⁷⁷, lo que nos lleva a la conclusión de que para él las fronteras entre la escritura y la filmación permanecían sin una definición muy clara. Por este motivo, los primeros films de Godard, sus primeras creaciones cinematográficas están recogidas en sus ensayos y críticas de los cincuenta en los *Cahiers du cinema*. Muchas de estas críticas estaban dedicadas al cine americano. Los *Cahiers* y sus críticos, futuros fundadores de la *Nouvelle Vague*, dieron a este cine, que siempre fue considerado comercial, una dimensión artística. Preminger, Lang, Hitchcock, Aldrich, Capra, Fuller, Cukor, Douglas Sirk, Manckiewicz y Ray son algunos de sus referentes indiscutibles. Ahora bien, estos referentes son plegados, curvados y envueltos en la matriz godardiana con la firme voluntad de elaborar un texto barroco repleto de citas y alusiones. Este carácter antológico de las películas de Godard se construye a partir de una historia del cine que funcionaría como espacio de voces múltiples, de voces que son expresadas y plegadas.

En Godard, por tanto, se da un doble movimiento de improvisación y cita. Por un lado, los materiales que utiliza provienen de la historia del cine pero, por otro lado, estos materiales capturados son expresados como si fuesen originales: “No cabe duda de que improviso, pero con materiales muy viejos”³⁷⁸, nos asegura en una entrevista en los *Cahiers du cinéma*. De este modo, esos materiales viejos, que estaban depositados en su memoria cinéfila y que tiene su lugar, son deslocalizados y trazan la línea de lo que podemos calificar como el primer momento romántico en la historia del cine: “Nuestros primeros films eran, simplemente, films de cinéfilos. Uno puede servirse incluso de lo que ya ha visto en el cine para hacer referencias deliberadas. Ese ha sido sobre todo mi caso. Yo razonaba en función de actitudes puramente cinematográficas. Hacía ciertos

³⁷⁷ Algo en lo que hace hincapié el propio Deleuze al final de sus estudios sobre el cine. Véase IT, pág. 370: “Hay quienes ponen en duda la utilidad de libros teóricos sobre el cine (particularmente hoy, porque no es buena la época). Godard se complace en recordar que, cuando los que serían futuros autores de la *nouvelle vague* escribían, no escribían sobre el cine, no hacían una teoría del cine, sino que escribir era ya su manera de hacer films”.

³⁷⁸ Entrevista con Godard, *Cahiers du cinéma*, n° 138, diciembre de 1962. [En *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, Barral, Barcelona, 1971 págs. 171-204]

planos en relación con otros que conocía ya, de Preminger, Cukor, etc...”³⁷⁹. Así, la enunciación colectiva de Godard se construye expresivamente partiendo de las imágenes y sonidos del pasado. Godard se reapropia de ellas al modo de los primeros autores de *collages* porque, de algún modo, casi todo lo filmado ya lo ha sido y la única posibilidad de creación es un gesto de retorno y de repetición: reapropiación de una imagen-distancia y cristalización de una experiencia imaginaria. El *collage* en tanto reapropiación de una imagen-distancia supone una cierta irritación: “Este procedimiento perfectamente consciente, que el propio Godard llama siempre *colage*, tiene el don de irritar a los críticos y a los charlatanes que le llaman “manía de cita””³⁸⁰. El *collage* en tanto cristalización de una experiencia imaginaria deviene costumbre: “Lo que va a ser filmado (casi) siempre ya ha sido filmado. Y en cuanto a las imágenes con que continuamos alimentándonos, no vemos forzados a admitir que su referente es apenas una realidad que habríamos experimentado, si no la experiencia imaginaria que tenemos de esas imágenes por haberlas visto en otros films, la costumbre que nos hemos hecho poco a poco de su espectáculo”³⁸¹. Esto es en Godard una constante.

Todo se puede meter en un film, todo lo que nos ha dejado una huella. Pero esa huella impresa se expresa, retorna de otro modo. En *Introducción a una verdadera historia del cine*, Godard recorre los films que dejaron una huella en su vida. Entre estos films, se encuentran una gran variedad de producciones del cine americano. Ahora bien, el lugar que ocupan estos films en la Historia es deslocalizado en los márgenes de las narraciones godardianas, lo que da lugar a una serie de *intermezzos*:

- (i) *Intermezzo* de *Fallen angel* de Preminger en *A bout de souffle*
- (ii) *Intermezzo* de *Carmen Jones* de Preminger en *Vivre sa vie*
- (iii) *Intermezzo* de *Rancho notorius* de Lang en *Alphaville*
- (iv) *Intermezzo* de *Rebel without a cause* de Ray en *Pierrot le fou*
- (v) *Intermezzo* de *Mr Deeds goes to town* de Capra en *La chinoise*
- (vi) *Intermezzo* de *The birds* de Hitchcock en *Weekend*.

³⁷⁹ Entrevista con Godard, *Cahiers du cinéma*, n° 138, diciembre de 1962 [En *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, Barral, Barcelona, 1971, págs. 171-204]

³⁸⁰ Aragon, L.: *Los colages*, Síntesis, Madrid, 2008, pág. 105.

³⁸¹ Daney, S.: “Sobre Salador (cine y publicidad)” [En *Cine, arte del presente*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires, 2004, pág. 21]

Este rastro del cine americano se hace presente, además, en algunas dedicatorias de sus films. Por poner algunos ejemplos, podemos ver como *Made in USA* está dedicada a Fuller y Ray, *A bout a soufflé* a la *Monogram Pictures* y *Vivre sa vie* a los films americanos de serie B.

En la primera etapa de su carrera muchas de las imágenes que captura pertenecen al cine negro. Ya hemos apuntado algunas de estas capturas en el capítulo II.2. Desfundamentación: los carteles de películas y la imagen de Bogart vemos que aparecen de manera recurrente en su primer film. En este punto, por tanto, vamos a continuar con aquel proceso de capturas o reminiscencias con nuevos ejemplos.

Para empezar, vamos a distinguir cuatro capturas o reminiscencias de *Fallen angel*, la película de Preminger que sirvió de referencia a Godard para elaborar su primer film. La primera captura es la siguiente: al inicio de *A bout de souffle* aparece una carretera desde una cámara subjetiva que recuerda a la carretera del inicio de *Fallen Angel*:



(i) *Fallen angel*



(ii) *A bout de souffle*

La carretera como símbolo del viaje y del movimiento, la carretera como símbolo del trayecto de la vida que desemboca en la muerte. En *A bout de soufflé*, por un lado, vemos que el personaje que interpreta Belmondo es un *outsider* que viaja por la carretera en completa libertad, al margen de las normas, provocando a la gente con la que se cruza por el camino hasta que un policía trata de detenerle. En ese momento, Michel asesina al policía y la acción da un giro. En *Fallen angel*, por otro lado, vemos que la carretera también es una espacio genético de la historia pues el protagonista inicia su aventura cuando baja del autobús. Así, la carretera es tanto el símbolo del viaje como el inicio de las andanzas de los personajes, el punto donde la acción se desencadena.

En segundo lugar, vamos a ver el *intermezzo* de *Fallen angel* en *A bout de soufflé* a través de uno de los estilemas característicos de Godard: llevar a sus personajes al cine. Un estilema que se da no sólo en *A bout de soufflé*, sino también en *Une femme est une femme* o en *Vivir su vida*. Pero, como vamos a observar, esta idea no es original pues la recoge, la desterritorializa o la roba de *Fallen angel*. Godard ha señalado en varias ocasiones que él necesita capturar una impresión para luego construir su propia expresión:



(i) La impresión de *Fallen angel* (ii) La expresión de *A bout de soufflé*

En tercer lugar, podemos observar como en ambos films hay personajes leyendo el periódico en una situación límite. A Godard sabemos que le gusta filmar a la gente leyendo el periódico –véase también *Le petit soldat*. Aunque si comparamos el plano de *Fallen angel* con el de *A bout de soufflé* hay una diferencia fundamental. En la película de Preminger, el periódico sirve para ocultarse, mientras que en *A bout de soufflé* el hombre del periódico es un delator –personaje interpretado por el propio Godard. Hay, por tanto, una suerte de inversión. El periódico sirve, en un caso, para ocultarse de la policía y, en el otro, para ver la fotografía del fugitivo de la justicia y delatarlo:



(i) El periódico: objeto para la ocultación (ii) El periódico: objeto para desenmascarar

Por último y en cuarto lugar, el uso habitual en Godard de rótulos y carteles luminosos también tiene un antecedente en el film de Preminger:



(i) Rótulos de *Fallen angel*



(ii) Rótulos de *A bout de souffle*

Estas capturas de *Fallen Angel* ponen de manifiesto el método del *collage*, el método de la memoria y el método del *entre* que utiliza Godard para producir sus films: “Estas imágenes ocultas durante años han trabajado subterráneamente, se han desplazado, se han asociado sin control a otras imágenes también erráticas, y resurgen un día de improviso, deformadas, disfrazadas ante nuestro propios ojos, desconectadas de sus vínculos originales”³⁸². Y ese disfraz de las imágenes no es otra cosa que la distancia entre el lugar de la imagen original y el lugar de la memoria de Godard: una transtopía.

Como dice Lambert sobre la filosofía de Deleuze: “Recordar es crear”³⁸³.

3.3.2. IMPRESIÓN DE LA HISTORIA / EXPRESIÓN POÉTICA

Recordemos que en *Introducción a una verdadera historia* del cine Godard se plantea hacer una historia personal del cine, una arqueología del lugar que él mismo ha ocupado en el cine y, por tanto, de una especie de relación íntima con la historia del cine. Para ello, Godard elabora un mapa donde va haciendo balance de las películas que han dejado una marca en su filmografía. Este mapa está compuesto de líneas de fuga

³⁸² Bergala, A.: *Nadie como Godard*, pág. 242.

³⁸³ Lambert, G.: *The non-philosophy of Gilles Deleuze*, Continuum, London and New York, 2002, pág. 158.

entre los propios films de Godard y los films de los autores que le han dejado huella. En el caso del cine de Hollywood la influencia es decisiva. Ahora bien, Hollywood no deja de devenir dentro de las coordenadas del cine godardiano. El cine de Hollywood es modificado, alterado, dislocado por la línea de fuga narrativa que dibuja Godard en cada una de sus películas. Por ello, estamos en condiciones de decir que si el cine clásico es estratificado y ordenado según el eje genético de una historia lineal con principio, nudo y desenlace; el cine de Godard es esquizofrénico o, como hemos apuntado un poco más arriba, kinoesquizográfico, pues supone una quiebra de estos ordenamientos de la historia: una trasgresión de la línea genética y una destotalización de la totalidad.

Si Deleuze³⁸⁴ adopta una posición crítica respecto a la organización en estadios sucesivos de la historia de la filosofía y toda su filosofía es una línea de fuga que introduce el devenir sobre los estratos y las codificaciones; Godard, por su parte, rompe y altera los ordenamientos narrativos del cine clásico en virtud de una narración esquizofrénica y anárquica que supone la síntesis de elementos heterogéneos que contaminan la pureza de toda forma clásica. Y, señálemoslo, esta línea de fuga activa y experimental que ambos trazan está íntimamente ligada a los devenires constitutivos que ambos experimentan.

Por otro lado, González Requena³⁸⁵ ha señalado que resulta contradictorio hablar de cine moderno cuando uno se refiere al cine de Godard ya que su posición respecto al cine clásico es la de un romántico. Siguiendo la pista de esta reflexión, podemos decir que el cine de Godard añora los relatos del pasado y que los reconstruye desde su perspectiva, desde lo que los teóricos del texto llaman el “yo de la escritura”. Desde estas coordenadas, decimos, el cine de Godard no es un cine moderno pues lo característico y singular del proyecto moderno es la tiranía de la razón objetiva que no deja espacio a la subjetividad y, según González Requena, en Godard si hay una tematización de la subjetividad, un sujeto de la escritura que dice yo en la misma materia del texto audiovisual. Sin embargo, este sujeto de la escritura, esta conciencia escrita sobre el texto, en el caso de Godard, está compuesta por mil sujetos larvarios: está atravesado por mil voces presubjetivas, por mil devenires crepitantes. Devenires Preminger, Rossellini o Vertov que dan forma al rostro de Godard. Devenires, por tanto,

³⁸⁴ DR, pág. 205.

³⁸⁵ Curso de doctorado: “Análisis de textos audiovisuales”, UCM, 2001.

plegados y envueltos sobre el texto, devenires de las voces múltiples que Godard cita y alude.

El devenir-americano de Godard se escribe y reescribe en sus críticas cinematográficas y vuelve, con fuerzas renovadas, sobre el tejido de sus imágenes. Este retorno, sin embargo, es el de lo diferente. En este sentido, podemos afirmar que Godard desterritorializa y descontextualiza el cine americano y lo reterritorializa en sus films. Sobre este acto de producción artística, Godard da numerosas pistas y claves en sus films –como, por ejemplo, en *Pierrot le fou*, cuando Ferdinand dice: “*la poesía brota de las ruinas*”- y en sus escritos críticos: “con pensamientos nuevos hagamos versos antiguos”. Lo nuevo, por tanto, siempre emerge del pasado, siempre supone un retorno que nunca es el de los mismo, sino el de lo diferente. Sobre este film ha escrito Bergala: “tanto el autor como los críticos la percibieron como una película-balance y como una doble travesía del cine: del suyo propio –hay muchas auto-referencias a sus películas anteriores-, y también de todo el pasado del cine”³⁸⁶

Pero, cabe preguntarse ¿de que modo podemos redefinir y rehacer esos “versos antiguos”? Godard, en multitud de ocasiones, transmuta en parodia sus recuerdos de cinéfilo, su memoria de ávido espectador de películas americanas. El pasado de la comedia musical puede ser contraído por el presente: las voces y las imágenes del pasado del cine musical no dejan de ser plegadas desde el presente del film de Godard. Por ejemplo, podemos observar como *Une femme est une femme* es, en cierto modo, una parodia de las comedias musicales clásicas como muestra la coreografía hilarante de Karina y Belmondo:



³⁸⁶ Bergala, A.: *Nadie como Godard*, pág. 220.



*Me gustaría hacer una comedia musical. Con Cyd Charisse y Gene Kelly.
Coreografía de Bob Fosse.*

Así, el cine de Godard es un cine del *intermezzo*, un cine que se construye entre la historia del cine –o lo que es lo mismo, entre el *stock* de imágenes que Godard guarda en la memoria- y el agenciamiento colectivo de enunciación que cristaliza en el propio Godard. Entre la historia –y su reminiscencia- y Godard siempre se dispone la creación, la producción, el texto, el devenir: ahí se afirma el movimiento de todo, la variación de todo al margen de la voluntad totalitaria y unificante que somete el ser a la forma de la representación. El ser no se representa, sino que se produce, se experimenta, se transforma. El ser es metamorfosis y, por tanto, dinamita el principio de identidad para afirmar un principio de diferencia donde cada diferencia pierde su identidad al conectarse, al abrirse y al ligarse, según la lógica del Y, con las otras diferencias. Si el ser es metamorfosis, decimos, no puede erigirse sujeto alguno de enunciación ya que la fórmula Yo=yo ha dejado paso a la fórmula Yo=otro. Como dice Deleuze en su devenir-Hume, el sujeto siempre es sujeto práctico.

En definitiva, Godard al ligarse y aliarse a la historia del cine la hace delirar y la saca de su orden establecido y, en consecuencia, la hace diferenciarse en y de sí misma para producir algo nuevo. Y esa forma de hacer delirar el cine de Hollywood nos introduce de lleno en su particular modo de entender el cine como crítica y poética de la imagen: crítica de la impresión que la historia del cine ha causado en Godard, poética de la expresión casual de “su” cine.

Y sin duda, hay que apuntar, ese delirio del cine nace de las sesiones anacrónicas que Langlois ponía en escena en la Cinemateca. Así lo afirma Païni:

Langlois creaba relaciones visuales y dramáticas que, según las palabras de Walter Benjamin, ‘abren’ y ‘cuestionan’ las películas por el anacronismo de su contigüidad y lo ‘fulgurante’ de los efectos engendrados por esta contigüidad. Esta concepción del choque, -y para Benjamin no hay más conocimiento que el que se produce de manera fulgurante-, tomada en préstamo al cine mismo, invita a una lectura crítica y renovada de los films. Esta lectura crítica, Langlois no podía escribirla como un escritor de cine tradicional; su concepción crítica era demasiado violenta si no era explosiva³⁸⁷.

Richard Roud dice algo parecido haciendo especial hincapié en la idea del *collage*: “Langlois retrata la historia del cine como un pintor, utilizando los recursos de las colecciones de la Cinémathèque para crear una especie de *collage* personal. Lo expuesto no se dispone de manera formal e instructiva con fechas y etiquetas; sino que funciona mediante inesperadas, pero significativas, yuxtaposiciones de materiales diversos”³⁸⁸. Godard, sin duda, ha tomado prestada esta “forma informal” de citar mediante el uso anacrónico de las imágenes y los sonidos: “Yo he hecho siempre una espacie de *collages*. Es una manera de recibir, de dejar venir a las cosas, igual que la cámara recibe la luz. En una película todo son citas, y no sólo las frases. Cuando filmas un árbol, un coche, los citas en la imagen”³⁸⁹.

3.3.3. HOLLYWOOD TOTALITARIO

En este punto, puede resultar interesante construir una relación de diferenciación entre Deleuze y Godard. Ya hemos señalado que el presente texto se iba a ir construyendo de forma antigenealógica, con la intención de ser lo más fieles posibles a la mecánica compositiva de Godard y de Deleuze. Así, si queremos construir una pragmática que desenmascare la lógica arborescente de la historia de las ideas y de las imágenes, habrá que poner en movimiento una serie de conexiones múltiples entre las ideas de Deleuze y las imágenes de Godard. Una idea no ha de derivar del fondo de normalidad que impone la historia de la filosofía. Una idea es un diferencial libre que frecuenta todos los domicilios y todos los territorios sin reconocer ninguno de ellos como propio. Eso es “justo una idea”: lo que se distingue de y en lo indeterminado del

³⁸⁷ Païni, D.: *Le cinéma, un art moderne*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1997, pág. 180.

³⁸⁸ Roud, R.: *A Passion for Films. Henri Langlois and the Cinémathèque Française*, Londres, Secker&Warburg, 1983, pp. 175-186.

³⁸⁹ “Entrevista a Godard”, *Le Figaro*, 30 de agosto de 1993.

plan de inmanencia. Por ello, las ideas son independientes de la Imagen que la historia de la filosofía ha ido archivando, es decir, son ajenas a los agentes de poder que se yerguen sobre el pensamiento. Las ideas no están domesticadas por una instancia de poder que delimita lo que se puede o no pensar. Las ideas, en definitiva, son la crisis de toda instancia ideológica despótica y de todo fascismo regulador de la vida.

Y lo que sucede con las ideas acontece del mismo modo en las imágenes. El fascismo siempre utiliza todos los recursos conceptuales y estéticos para desarrollar su retórica totalitaria. El fascismo y su versión pseudodemocrática llamada “capitalismo” “sociedad de mercado” o “sociedad científico-económica” no han dejado de ser objeto de análisis y crítica en los films de Godard, ya desde los años sesenta. En *Made in USA*, por ejemplo, Godard hace decir a uno de sus personajes que “*el fascismo es el dólar de la moral*”. En *Le mépris*, por otro lado, escuchamos como Jerzy, el productor de Hollywood, dice: “*Cuando oigo la palabra "cultura" saco el talonario*”, a lo que Paul Javal responde: “*Hace años, unos años horribles, los hitlerianos solían decir "revólver" en vez de "talonario de cheques"*”. Por tanto, podemos atrevernos a decir que el dinero, en este caso concreto, acaba teniendo la misma función que el Uno-Todo en la filosofía: someter las diferencias a la forma de lo mismo. El dinero determina y fija todo proceso creativo y toda producción; el dinero impone una instancia trascendental y una forma al cine. Y el cine, sobre todo el cine de Hollywood, es el cine del dinero³⁹⁰. Un cine del fascismo edulcorado y enmascarado que llamamos con el nombre de “capitalismo”.

Para Godard, USA ha desarrollado un sistema de tentáculos de poder que se disponen por encima de toda moral. Y de toda estética. Por ello, se propone la tarea de “crear dos o tres Vietnams en el seno del inmenso imperio de Hollywood”³⁹¹.

Veamos, a continuación, algunos ejemplos enganchados de *Dos o tres cosas que sé de ella*, de *Pierrot le fou*, de *Alphaville*, de *Made in USA* y de *Le mépris* para ver los diversos ataques que Godard realiza sobre la política de USA y el cine de Hollywood.

³⁹⁰ Véase II.1.2. El plano de inmanencia contra el plano de trascendencia (I): Arte vs Dinero.

³⁹¹ Godard, J.-L.: “Press-book de La Chinoise”, agosto 1967.

En *Dos o tres cosas que sé de ella*, en primer lugar, Godard construye una síntesis imagen-voz en *off* que pone de relieve la condición totalitaria de la política exterior de USA:



América por encima de todo.

En las imágenes de la revista vemos numerosos cadáveres y niños aterrados tras la barbarie de Vietnam, mientras en la banda de sonido la protagonista dice que América está por encima de todo.

Como depositarios del bien y la verdad, USA ha ido recorriendo el camino que Dios les ha marcado e iluminado. Hoy es Irak o Palestina –ya que Israel no es más que otro Estado de la Unión–, pero en los años sesenta era Vietnam. Godard, sensible al movimiento antibelicista que proliferaba por todo el mundo civilizado, se deja atravesar por dichos problemas que resonarán con fuerza en sus films. Por ejemplo, en *Pierrot le fou*:

- ¡Vaya! ¡Yanquis!. Cambiaremos de política. Hagámosles teatro. Quizá nos den dólares.
- ¿Pero qué?
- Yo que sé, algo que les guste.
- Ya sé. La guerra del Vietnam.



- *Ouh yeah New York. Ouh yeah Hollywood. Ouh yeah comunista.*



En esta serie de imágenes, Godard establece una hilazón entre la política exterior de USA y el fascismo (apuntemos que cuando hablamos de fascismo nos referimos a toda forma que somete cualquier multiplicidad a lo Uno y no al movimiento político

totalitario que surgió en Italia en la época de entreguerras) representado por la siglas SS, lo que supuso que la Academia Americana prohibiese su proyección en USA³⁹². Pero ¿por qué? ¿Cuál es la razón que lleva a un país a autodesignarse como vigilante del mundo? ¿Tienen ellos el poder exclusivo de la razón? ¿Actúan los demás países de un modo tan irracional y primitivo? ¿Quién dictamina, certifica o define que es o no es racional? USA, sin duda, es un país etnocéntrico y, por este motivo, mediante sus políticas imperiales, globalizadoras y autoritarias pretenden universalizar su modo de ver el mundo. Quieren reducir las múltiples formas de vida una sola: a una forma de vida que está delineada por la escuadra y el cartabón del dinero. Quieren, en suma, reducir las diferencias bajo ese Significante Despótico de lo Uno y lo Mismo. En este sentido, a USA no le basta con conquistar territorios: también pretenden conquistar mentes e imaginarios. Como dice Deleuze: “la imagen-movimiento está ligada a la organización de guerra, a la propaganda de Estado, al fascismo ordinario, histórica y esencialmente”³⁹³.

Y quien no piense como ellos, podemos batcinar, le ocurrirá como a los disidentes de *Alphaville*, que son acribillados a balazos y apuñalados posteriormente en una piscina, mientras Lemmy les fotografía asombrado:



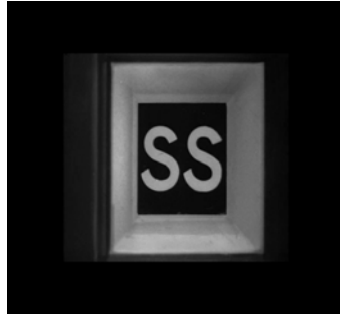
³⁹² Véase McCabe, C.: *Godard*, pág. 204.

³⁹³ IT, pág. 220.

- ¿Pero qué es lo que han hecho?

- Se comportaban ilógicamente. ¿Eso no es un crimen en los Países Exteriores?

Han que apuntar que un instante antes de esa “matanza lógica”, Lemmy ha bajado a esta maléfica piscina por un ascensor. Y antes de bajar, ha pulsado el botón del sótano: SS:



Esta sociedad de *Alphaville*, como hemos apuntado, es una sociedad fascista que trata de convertir a los ciudadanos en autómatas. Hollywood, igual que la ciudad de *Alphaville*, oculta bajo sus candilejas una forma muy especial de fascismo: movedizo, tentacular, soterrado, fluctuante.

Pero Godard, mediante el uso-reapropiación de algunas imágenes de carteles de films de Hollywood, trata de quitar ese antifaz que oculta el verdadero rostro de esta forma de fascismo cinematográfico. En un plano de *Made in USA*, vemos como Paula busca noticias sobre la muerte de Richard y como entra en una especie de almacén. A su paso se cruzan una gran cantidad de carteles de películas americanas: una mujer con una pistola, un hombre con una pistola, una *femme fatale* fumando en pipa y una imagen de una svástica:





Todas estas imágenes no son más que un modo de ocultación o de emborronamiento. Detrás de estas imágenes del cine americano encontramos una imposición violenta: una metralleta que nos obliga a ver lo que *debemos* ver, que nos obliga a pensar lo que *debemos* pensar. En el siguiente plano, unos operarios llevan uno de estos carteles con la figura de un valeroso hombre del oeste y, justo en el momento que salen de cuadro, vemos, tras esa imagen, un tipo con una metralleta. Un sicario que tiene la innoble función de salvaguardar lo que debemos ver:



En este sentido, las imágenes de Hollywood parecen tener la función de ocultar la verdad, esto es, las metralletas (y las svásticas) que hay tras sus imágenes y de, por otro lado, sentar las bases de una serie de valores que son los que están llevando a la sociedad de siglo XXI a un máximo de sinrazón que, bajo nuestro punto de vista, ya no se pueden combatir con la ironía o con la parodia. Se necesitan nuevos mecanismos de confrontación algo menos *naïf* y algo más explícitos.

Y puesto que el cine de Hollywood es la proyección de la lógica imperialista de USA, puesto que el cine de Hollywood gira en torno a lo mismo -en torno al dinero- es imprescindible adoptar una posición crítica al respecto. Y nadie como Fritz Lang, que

huyó de Alemania cuando Goebbles le propuso hacerse cargo de la dirección de los estudios UFA, para darnos una lección sobre la razón crítica en el cine:



En cada película debe haber una razón crítica. Aquí tenemos, la lucha del individuo contra sus circunstancias. El viejo problema de los antiguos griegos. Es el eterno problema de los antiguos griegos. No sé si serás capaz de entenderlo Jerry. Espero que si. Esta es una lucha del hombre contra los dioses. Jerry, no olvides que los Dioses no han creado al hombre. Los hombres han creado a los Dioses.

Y en esto consisten el cine y la filosofía: adoptar una posición crítica respecto a las segmentarizaciones y estratificaciones que despliegan las instancias de poder: Dinero, Dios, SS, Hollywood. Esa era la función del cine en los orígenes antes de convertirse en un espectáculo alienante:

Al principio, se creyó que el cine se impondría como un nuevo instrumento de conocimiento, un microscopio, un telescopio, pero rápidamente se le impidió desempeñar su función y se hizo de él un sonajero. El cine no ha desempeñado su papel como instrumento de pensamiento. Pues era, cuando menos, una manera singular de ver el mundo, una visión particular que seguidamente se podía proyectar en grande ante muchas personas y en muchos lugares al mismo tiempo. Pero al haber tenido enseguida un enorme éxito popular, se privilegió su aspecto de espectáculo. De hecho, este lado espectacular no constituye más que el diez o el quince por ciento de la función del cine: eso no debía representar más que el interés del capital. Muy rápidamente se han servido

del cine para sus intereses y no se le ha dejado desarrollar su papel primordial. Se ha confundido³⁹⁴.

Estas instancias de poder del capital, estas formaciones históricas, cuadriculan la vida de los individuos y no permiten otros modos de ver o pensar: “*Siempre la sangre, el miedo, la política, el dinero ¿Cómo es que no vomito de estar en este mundo?*”, dice el personaje de Ana Karina -y nosotros con ella- en *Made in USA*. Pero este asco por el carácter inmoral que ha manchado al arte puede transformarse en esperanza, como muestra la cita de Brecht en boca de Fritz Lang: “*Cada mañana, para ganar mi pan voy al mercado donde se venden las mentiras, y lleno de esperanza, me sitúo al lado de los vendedores*”. Una esperanza que tiene que ligar la lucha política al arte, y que sirva para analizar y combatir los mecanismos de creación del sistema capitalista poniendo en escena los entresijos de las luchas revolucionarias, haciendo cine militante³⁹⁵.

En conclusión, el cine de Godard hace retornar mediante la cita -mediante una nueva forma, mediante un nuevo territorio- las producciones del cine americano. Ya sea a través de la crítica y de las influencias confesadas o, incluso, de las reminiscencias inconscientes, el cine americano siempre vuelve, aunque su vuelta, siempre es diferente: “*sí, con pensamientos nuevos hagamos versos antiguos*”³⁹⁶. O lo que es lo mismo: introduzcamos personajes antiguos en situaciones nuevas o personajes nuevos en situaciones antiguas para ir a la contra de Hollywood, para crear una ética y una estética crítica.

No podemos esconder que compartimos con Mekas y Arbasino la siguiente afirmación: “todos los films nuevos son bellísimos, porque son nuevos. Aquellos de Hollywood, todos horribles e infames, en cuanto son de Hollywood”³⁹⁷.

³⁹⁴ Entrevista a Godard publicada en *Studio* n° 156, mar. 1995; véase “Le cinéma n’a pas su remplir son rôle” [En Godard, J.-L.: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2*, págs. 335-336]

³⁹⁵ Sobre la caracterización del cine militante véase “Manifiesto por un cine militante de los Estados Generales” [En Cortés, D. Fernández-Savater, A. (Eds.): *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, Universidad Internacional de Andalucía, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Fundació Tàpies, Barcelona, 2008, págs. 51-52]:

³⁹⁶ Godard J.L.: “Defensa e ilustración del desglose clásico”, *Les Amis du Cinéma*, n°1, octubre de 1952 [En *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, pág. 24].

³⁹⁷ Arbasino, A. y Mekas, J: *Entre el uderground y el off-off*, Anagrama, Barcelona, 1970, pág. 16.

3.4. DEVENIRES / GODARD

Una vez tratado el mapa de su modelo de crítica al cine de Hollywood, nos toca ver cuales son los devenires constitutivos de la voz múltiple y compleja de Godard. Veamos pues a continuación, aunque sea brevemente, algunos devenires o voces de la historia del cine que retornan siempre en el cine de Godard: devenir-ruso, devenir-Rossellini, devenir-Bergman.

3.4.1. EL DEVENIR-RUSO

El devenir-ruso de Godard es muy diferente al devenir-americano. Esta diferencia se puede ejemplificar a partir de la pregunta ¿Cómo se hace cine? Esta pregunta tiene para Godard dos posibles respuestas. La respuesta de Hollywood y la respuesta del cine soviético. La respuesta de Hollywood, de la que ya hemos dado cuenta en el párrafo anterior, la resume Godard de la siguiente manera: “el cine es cuestión de dinero, el cine es un proceso productivo donde alguien da dinero a alguien que finge ser artista”³⁹⁸. La respuesta del cine soviético, por el contrario, viene a decir: “el cine consiste en poner la cámara en todas partes, en tratar de filmar todas las cosas, en mirar los fenómenos colectivos”³⁹⁹. El problema que aquí se plantea es el de la diferencia entre el cine-social y el cine-espectáculo, o lo que es lo mismo, el problema radica en entender el cine como instrumento para entretener –y en muchos casos alienar, someter a estereotipos y delinear los afectos- con producciones de muchísimo dinero o entenderlo como instrumento para pensar y actuar en la sociedad. Nunca antes de la puesta en escena del cine revolucionario de Rusia se había tramado una experiencia tan profunda de lo político. Las imágenes de Eisenstein o de Vertov son las imágenes, como apunta Godard, del destino de un pueblo: “Fuera del cine soviético, hay pocos films que tengan tan profunda experiencia de lo político. Es indudable que, al menos actualmente, sólo Rusia considera las imágenes que desfilan por sus pantallas como las imágenes de su destino”⁴⁰⁰

³⁹⁸ Godard, J.-L.: *Introducción a una verdadera historia del cine*, pág. 104.

³⁹⁹ Godard, J.-L.: *Introducción a una verdadera historia del cine*, pág. 99.

⁴⁰⁰ Godard, J.L.: “Por un cine político” [En *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, Barral, Barcelona, 1971, págs. 12-13]

Este *intermezzo* del cine soviético en Godard es indudable. En *Introducción a una verdadera historia del cine*, cuando pretende contar su propia historia en el cine a través de sus películas y de las películas de los demás, muestra los siguientes *intermezzos* del cine ruso en su cine:

- (i) *Intermezzo* de *El hombre de la cámara* de Vertov en *El desprecio*.
- (ii) *Intermezzo* de *El acorazado Potenkim* de Eisenstein en *La chinoise*
- (iii) *Intermezzo* de *La tierra* de Dovjenco en *Dos o tres cosas que sé de ella*
- (iv) *Intermezzo* de *Alexander Nevsky* de Eisenstein en *Los carabineros*.
- (v) *Intermezzo* de Vertov en todas las películas del Grupo Dziga Vertov.
- (vi) Además, en *Histoire(s) du cinema* dedica un espacio a la reflexión sobre el cine soviético.

Pero, entre ellos, el autor que más le ha influido es Vertov. De él aprendió a interrogarse políticamente sobre las imágenes y los sonidos y, sobre todo, sobre sus relaciones diferenciales. Así, el legado fundamental del autor ruso consiste en la idea de que el cine deja de ser un espectáculo para cobrar una dimensión social, histórica y revolucionaria. El propio Godard cuenta que “era preciso para nosotros, cineastas, situarnos históricamente, y no en cualquier historia, sino primero en la historia del cine. De ahí la oriflama Vertov, el Kino-Pravda, el cine bolchevique. Y es ese cine nuestra verdadera fecha de nacimiento”⁴⁰¹.

Ahora bien, ¿cómo se sitúa Godard en la historia del cine después de la mayúscula impronta que le deja el cine de Vertov? A partir de la creación del Grupo Dziga Vertov, Godard abandona la ficción para comprometerse con un cine político, un cine de los hechos y de las luchas sociales que se producen en el presente. El cine-ojo deja huella en Godard, como muestran las múltiples referencias al cineasta ruso:

Godard realiza un episodio de la película colectiva *Loin du Vietnam*. El título del cortometraje (*Camera Oeil*) está tomado de los escritos del cineasta bolchevique (...) En un plano de *Viento del Este* Raphael Sorin sostiene un libro de Vertov. Jean-Luc Godard afirmaría más tarde: “Enarbolar una bandera de una nueva forma, no es, para

⁴⁰¹ Baby, I.: “El grupo “Dziga Vertov”, Le Monde, 27 de abril de 1972 (Entrevista a Godard)

nosotros, llamarnos “Club Proletario del Cine” o “Comité Vietnam Cine”, o “Panteras Negras y Blancas”, sino “Grupo Dziga Vertov”⁴⁰².

La función de este nuevo cine no era otra que la de explicar el mundo visible a través de la organización de las imágenes filmadas según la fórmula de Vertov: Cine-yo veo + Cine-yo escribo + Cine-yo monto. Esta fórmula, indudablemente, ha dejado una profunda impronta en el modo de montar de Godard: un montaje que adquiere una importancia determinante al convertirse en montaje antilineal, antiarborescente, antigenealógico. Este modo de montaje de Vertov que tanto influye en Godard lo podemos definir como rizomático pues vemos grandes relaciones entre la definición de rizoma y la definición vertoviana de cine-ojo: “El cine-ojo utiliza todos los medios de montaje posibles yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto del universo en cualquier orden temporal, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción de un film”⁴⁰³. Esta capacidad de organizar las síntesis heterogéneas entre elementos espacio-temporales, como vemos, es decididamente rizomática.

En este sentido, el cine de Vertov y el cine de Godard pueden considerarse bergsonianos. Ambos producen, en sus estrategias narrativas, una coexistencia del pasado y el presente. Vertov saca la cámara captura hechos diversos a lo largo de toda Rusia y luego los compone al margen de su temporalidad histórica, es decir, no deja de conectar cualquier suceso temporal – y espacial- con cualquier otro. Godard hace lo propio con las imágenes de la historia del cine: las sustrae de su orden cronológico para recomponerlas según una lógica de la intertextualidad heredera de los *collages* y los fotomontajes de las vanguardias históricas.

Pero, además, el cine de ambos se hace nietzscheano, pues la yuxtaposición de dichas diferencias espacio-temporales es similar a la yuxtaposición multiconectiva y heterogénea de las fuerzas. Según Deleuze:

Cualquier fuerza se halla pues en una relación esencial con otra fuerza. El ser de la fuerza es el plural; sería completamente absurdo pensar la fuerza en singular [...] Una pluralidad de fuerzas actuando y sufriendo a distancia, siendo la distancia el elemento

⁴⁰² Asín, M.: “Cronología del Grupo Dziga Vertov”, Intermedio, Barcelona, 2008, pág. 4.

⁴⁰³ Vertov, D.: “Del cine-ojo al Radio-ojo” [En Romaguera, J. y Alsina, H.: *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1998, pág. 34]

diferencial comprendido en cada fuerza y gracias al cual cada una se relaciona con las demás: éste es el principio de la filosofía de la naturaleza en Nietzsche⁴⁰⁴.

Si cambiamos el concepto de fuerza por el concepto de imagen-movimiento tenemos una buena definición del método de producción de Vertov y Godard. Las imágenes-movimiento, por un lado, son plurales y, por otro lado, siempre pueden conectarse con cualquier otra imagen-movimiento.

Así, si para Bergson cualquier imagen-movimiento reacciona con cualquier otra; para Nietzsche cualquier fuerza reacciona con cualquier otra. Esto llevado al campo de las imágenes nos lleva a reforzar nuestro concepto de *entre* ya que es en esa ligazón, en ese *entre*, en ese pliegue de las fuerzas diferenciales del mundo donde se empieza a construir, a montar y a ritmar los fragmentos de imágenes-movimiento, es decir, los trozos de la materia en universal variación del universo.

En suma, la lección que Godard aprende de Vertov es la siguiente: si todo se puede conectar con todo, entonces no hay que tener miedo a experimentar y a improvisar. Sin duda, el valor fundamental que Godard toma del cineasta ruso es el de la experimentación.

3.4.2. EL DEVENIR-ROSSELLINI

Godard también sufre un devenir-Rossellini. Este tiene su inicio en su etapa de crítico, cuando se inventa una entrevista al autor de *Roma, ciudad abierta, Alemania, año cero, Stromboli* y tantas obras joyas de la cinematografía mundial⁴⁰⁵. Lo curioso de esta entrevista es que Godard le hace hablar a través de su propia voz, desde su propia palabra: desde su devenir-Rossellini. En esta entrevista ficticia se esboza el latido ético de la estética rosselliniana y su amor por el otro, por el prójimo. Sólo puedo ser si me reconozco en el prójimo, si yo soy otro y dejo de ser yo. Ya nunca más la formula Yo=yo como forma de la identidad, sino yo=otro, yo reconocido en el otro. Esta forma

⁴⁰⁴ NF, pág. 15.

⁴⁰⁵ Godard, J.L.: “Un cineasta es también un misionero” [Godard, J.-L.: *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, Barral, Barcelona, 1971]

de reconocimiento es una forma de retorno. Mi yo, al reconocer al otro, retorna como otro. Mi yo, al mezclarse con el otro, se transforma. Esta es, sin duda, la esencia del ser del devenir: hacer retornar lo otro que me hace dejar de ser yo para ser muchos. El reconocimiento del otro como agenciamiento de otra voz que, a su vez, agenció otras voces: agenciamiento múltiple, captura de pluralidades que componen los elementos de la enunciación colectiva, de la voz común que resuena en el universo como una caverna dentro de otra caverna.

Muchas son las películas que han compuesto la enunciación colectiva que llamamos Godard. Veamos que películas de Rossellini le dejaron una huella según esas indicaciones:

- (i) *Intermezzo de Francesco, giullare di Dio* en *Une femme Marie*.
- (ii) *Intermezzo de Alemania, año cero* en *Weekend y Alemania, año 90*.
- (iii) *Intermezzo de Europa 51* en *Dos o tres cosas que se de ella*.
- (iv) *Intermezzo de Roma ciudad abierta* en *Los carabineros*.
- (v) Además, Godard dedica una buena parte del capítulo primero de sus *Histoire(s) du cinema* al neorrealismo italiano.

Esta captura que hace Godard del cine de Rossellini se centra en tres funciones encadenadas: conocer, explicar y transformar el mundo.

Conocer el mundo. Ver más allá de los tópicos y estereotipos que nublan nuestro modo de conocer, captar y encontrarnos con el mundo. La realidad está ante nuestros ojos, pero esa realidad no es algo al margen de quien mira. Mundo y sujeto se disuelven el uno en el otro y el otro en el uno dando lugar a un universo de *diferencias difirientes* en eterno estado de variación. Esta búsqueda de la verdad del mundo que tanto obsesiona a Rossellini ha dejado una huella en el segundo largometraje (*Le petit soldat*) de Godard: “*El cine es la verdad 24 veces por segundo*”. Verdad del instante. Verdad del tiempo presente. Verdad del tiempo que pasa y no se fija. Verdad del fotograma: verdad fugitiva, verdad escurridiza donde el fotograma fija una imagen en movimiento, fija un devenir. El ojo nunca puede fijar la imagen a no ser que tenga la facultad de ver el pasado, que es lo único fijo, inmóvil, lo único que es. Pero el ojo sólo percibe el presente y, por tanto, sólo puede capturar el devenir.

Explicar el mundo. Rossellini se propone, como tarea emancipatoria, una educación integral del hombre como medio para salir de las supersticiones, los prejuicios y las ideas falsas, una nueva pedagogía a través de la imagen. Para ello, es muy útil el uso de las nuevas tecnologías del video y la televisión –consideradas por el director italiano como “un Edén de la información, en el que cada cual sería perfectamente libre de reunir y saborear cuanto quisiera”⁴⁰⁶. Éste uso de las nuevas tecnologías permiten trabajar con bajos costes, lo que democratiza el acceso a la creación audiovisual y posibilita una mayor difusión. Rossellini realizó muchas obras didácticas para la televisión. Esta es una muestra de los trabajos ordenados según su cronología histórica: “La lucha del hombre por la supervivencia, La edad de hierro, Sócrates, El Mesías, Los hechos de los apóstoles, Agustín de Hipona, La era de los Medicis, Blaise Pascal, Cartesius, La toma del poder por Luis XIV, ¡Viva Italia! Y Año uno”⁴⁰⁷. Esta concepción didáctica de la imagen será adoptada por Godard casi desde sus inicios y alcanzará su máximo apogeo en las películas dirigidas con Gorin dentro del grupo Dziga Vertov y, sobre todo, en sus trabajos para la televisión: *France detour retour deux enfans* y *Six dois deux*. Además, Godard también cambiará el soporte-cine por el soporte-video para producir películas de menor coste.

Trasformar el mundo. El mundo ha entrado en estado de crisis y ha de ser transformado. Pero esta transformación ha de ser, como hemos visto, cultural. Trasformar el mundo mediante la acción, mediante la praxis creadora, mediante las películas. El cine como forma de pensamiento, como forma de acción política, como catalizador de la historia. Sin duda esta idea de transformar el mundo mediante el cine ha inspirado a Godard y desarrolla la idea marxista de dejar de reflexionar acerca del mundo para empezar a transformarlo.

En conclusión, el cine le permite a Godard, en su devenir-Rossellini, conocer, explicar y transformar el mundo. Le da una visión ética sobre el mundo: ese es su gran valor.

⁴⁰⁶ Rossellini, R.: *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*, Paidós, Barcelona, 2001, pág. 66.

⁴⁰⁷ Rossellini, R.: *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*, pág. 67.

3.4.3. EL DEVENIR-BERGMAN

Godard comienza su devenir-Bergman antes de dirigir ningún largometraje o, si se quiere, en la época que sus films eran las críticas que hacía para los *Cahiers du cinema*. Esta pasión por el cine de Bergman es común a todos los miembros de la *Nouvelle Vague*. Ellos fueron los primeros en mostrar las virtudes del cineasta sueco cuando nadie hablaba de él. Hasta el punto que Godard considera *Juegos de verano* no sólo el mejor film del año, sino según sus propias palabras: “el film que amo”⁴⁰⁸.

El devenir-Bergman de Godard funciona, como en los casos anteriores, como captura y robo de imágenes. Robo y captura de elementos de *Juegos de verano* y *Un verano con Mónica* para construir la relación de pareja de *Pierrot le fou*⁴⁰⁹ –relación que también está presente en su primer film: *A bout de souffle*. Robo y captura de elementos de *El silencio* para la construcción de *Une femme mariée* –influencia que Godard sólo apunta en su *Introducción a una verdadera historia del cine*.

Ahora bien, ¿qué le seduce a Godard? ¿Por qué el cine de Bergman? En realidad, lo que le seduce es su capacidad para hacer pensar problemas filosóficos a sus personajes. Cabe destacar en su artículo sobre el cineasta sueco, “Bergmanorana”, tres reflexiones a las que Godard no va a dejar de volver: la reflexión sobre el tiempo y la reflexión sobre el encuadre.

Bergman hace reflexionar a sus personajes sobre el tiempo, la duración, el instante. Godard llega a decir que Bergman es “como si se multiplicara Proust por Joyce y Rousseau” y -en un telegrama desde le Festival de Cine de Berlín- que si “multiplicamos Heidegger por Giraudoux obtendremos Bergman”⁴¹⁰. Con estas fórmulas heterogéneas –recordemos la pasión de Godard por la síntesis heterogéneo, la intersección y la enunciación colectiva- Godard quiere arrojar luz sobre la teorías del tiempo que se disuelven en el film, sobre el pensamiento en torno al instante, en definitiva, sobre el tiempo descuartizado y fragmentado. Ese punto del instante presente es uno de los nombres del *entre*. Instante que siempre está en movimiento, que está

⁴⁰⁸ Godard, J.L.: “Bergmanorama”, *Cahiers du cinéma*, nº 85, julio de 1958 [En *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, págs. 72-79]

⁴⁰⁹ Sobre la influencia de Bergman en *Pierrot le fou* véase el magnífico estudio de Bergala, A.: “La reminiscencia o Pierrot con Mónica” [En Bergala, A.: *Nadie como Godard*, págs. 220-251]

⁴¹⁰ Godard, J.L.: “Telegrama de Berlín”, *Cahiers di cinéma*, nº 86, agosto de 1958 [En *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, pág. 85]

siendo, que está pasando. Instante que para que pase tiene que ser y no ser. Instante que es la distancia entre el presente y el pasado sobre el que se pasa. Instante *entre-dos*, entre pasado-presente. Godard explica éste *entre-dos* de una forma poética y, más o menos, intuitiva: “Es el mundo en el espacio que medía *entre dos* parpadeos, la tristeza *entre dos* latidos de corazón, la alegría de vivir *entre dos* aplausos”⁴¹¹. Esta reflexión sobre el tiempo se encarna en los films de Bergman en la figura del *flashback*: “En *Sommarlek* basta con que Maj Britt Nilsson lance una mirada a su espejo, para que parta, como Orfeo o Lancelotto, en busca del paraíso perdido o del tiempo recobrado”⁴¹². Así, cada vez que un personaje accede a un estrato del pasado no lo hace de manera arbitraria. El *flashback*, el retorno a lo que fue constituye el tema, la esencia, el ritmo y la estructura dramática del film. El retornar es un retornar del ser del devenir, del ser en constante mutación. Pero este retorno está perfectamente medido, pues Bergman sólo lo hace funcionar en los momentos de máxima emoción interna del personaje.

A continuación, Godard distingue, siguiendo a Bazin, dos tipos de cineastas: los que miran al suelo y no saben lo que ocurre a su alrededor y los que llevan la cabeza bien erguida para no perder detalle de lo que acontece en el mundo. Los primeros, tienen la virtud de concentrar su mirada, de posar su ojo en un sólo punto, de trazar un encuadre milimétrico, preciso. Los segundos, no pueden concentrar su mirada y la dejan fluir, la conectan con el mundo. Para ellos mirar es estar con el mundo, por eso sus encuadres serán impresos, fluidos. Godard sitúa en el primer grupo a Hitchcock, Visconti y Lang; y en el segundo a Bergman, Welles y Rossellini. Pero, ¿y Godard? ¿Es un cineasta de la imagen, del encuadre milimétrico, del ojo concentrado? ¿O, acaso, es un cineasta de la realidad en movimiento, del encuadre fluido, del ojo disperso? Godard está entre la imagen y la realidad, *entre-dos*, haciendo poco fructífera la distinción de Bazin entre cineastas de la imagen y cineastas de la realidad.

Y este devenir, apuntemoslo, aporta un valor clave: el valor de la expresión de un problema filosófico mediante los personajes del film, el tiempo y el encuadre.

⁴¹¹ Godard, J.L.: “Bergmanorama”, Cahiers du cinéma, nº 85, julio de 1958 [En *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, , págs. 72-79]

⁴¹² Godard, J.L.: “Bergmanorama”, Cahiers du cinéma, nº 85, julio de 1958 [En *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, , págs. 72-79]

En conclusión, estos tres devenires van a operar, dentro de la compleja trama godardiana, de manera crítica respecto al cine de Hollywood. Cada uno de ellos va a aportarle diferentes valores para poner en solfa el imperialismo económico-fílmico de Hollywood. Para hacer cine hay que olvidarse de los estereotipos y valores del capitalismo. De este modo, y a grandes rasgos, Vertov va a aportarle un valor experimental, Rossellini un valor ético y Bergman un valor filosófico. Tres valores que Godard monta y remonta para estructurar su enunciación colectiva de cara a dismantelar la voz totalitaria del cine de lo Uno. Del cine de Hollywood.

3.5. DEVENIRES / DELEUZE

Deleuze también hace retornar el pasado aunque quizá su obra no tenga el carácter nostálgico que atesora Godard. Si *A bout du souffle* es un retorno de los films de Preminger; *Lógica del sentido* es un retorno de Lewis Carroll. Si *Une femme est une femme* es un retorno de la comedia musical; *Diferencia y repetición* es el retorno de Nietzsche con las ropas de Spinoza y una máscara de Bergson. Deleuze está claro que critica la imagen de la historia de la filosofía como agente de poder dentro del pensamiento: un poder que somete lo diverso a la identidad dentro de lo sucesivo, que coagula lo diferente bajo la linealidad del orden genético y cronológico. Para romper con la identidad de lo Uno, Deleuze recurre a la historia de la filosofía, es cierto, pero de un modo antidialéctico y diferencial⁴¹³. Para él, los grandes autores que le han influido no son aplanados dentro de un sistema de representaciones, sino que, por el contrario, son introducidos en un teatro metamórfico. Un teatro que no dejar de ser artaudiano. Un teatro sin órganos donde todo pierde su identidad. Como afirma José Luis Pardo: “Deleuze ha inventado o falsificado a Spinoza, Nietzsche o Hume, convirtiéndolos en personajes de su propio libreto (...) una interpretación es aceptable si es capaz de marcar una diferencia o desplazar una frontera en un campo e saber o pensamiento”⁴¹⁴.

Sería una tarea ardua y extensa recorrer todos los devenires que componen el movimiento de enunciación deleuzeana. Sin embargo, es imprescindible, en este punto, dibujar algunos trazos de su aprendizaje filosófico. De este modo, vamos a hacer un breve balance del devenir-Bergson, el devenir-Nietzsche y el devenir-Spinoza. Estos devenires van a ser claves a la hora de definir el concepto deleuzeano de diferencia.

⁴¹³ Y no sólo el método es diferencial, sino también el propio objeto. Se trata, en todo caso, de emborronar la historia de la filosofía -en tanto representación- para descubrir bajo su máscara la presencia de fuerzas pre-subjetivas. Véase Pardo, J. L.: *Deleuze: violentar el pensamiento*, págs. 16-19: “Cuando Deleuze dice que comienza por la Historia de la filosofía, ello significa que comienza por deshacer la Historia de la filosofía, y sus monografías son estrategias para esa deconstrucción genealógica (...) Hacer genealogía del ser, mostrar que hay algo antes del ser (el Exterior) donde pueden rastrearse las condiciones de su aparición, emprender la deconstrucción de la subjetividad y su representación, y situar como punto de partida un escenario presubjetivo que esta aun por pensar (...) iluminar el campo presubjetivo en el que se fabrican los individuos y se invisten como sujetos, criticar la representación para pensar las fuerzas que determinan el pensamiento (...) y lo que aparece tras la deconstrucción es la diferencia, el ser como diferencia, un ser que no es sino que difiere en y de sí mismo (...) El problema de la filosofía de Deleuze es la diferencia. Y siendo la subjetividad lo que precisamente hace impensable tal problema, es preciso acometer su deconstrucción para acceder a tal pensamiento (...) la construcción de un pensamiento de la diferencia absolutamente libre de toda subordinación a la identidad”.

⁴¹⁴ Pardo, J. L.: *Deleuze: violentar el pensamiento*, pág. 14.

Pero además este concepto de diferencia nos va a servir para ir a la contra –lo cual no deja de ser peligroso- de Hegel, el archienemigo.

De algún modo, Hollywood es a Godard lo que Hegel es a Deleuze.

3.5.1. EL DEVENIR-BERGSON

La obra de Henri Bergson está presente en toda la producción filosófica de Deleuze. Desde los trabajos monográficos publicados en 1956 (“Bergson” y “El concepto de diferencia en Bergson”) y 1966 (*El bergsonismo*) hasta su función en *Diferencia y repetición* y, sobre todo, en sus estudios sobre el cine, Bergson se ha convertido en un personaje recurrente dentro del gran teatro deleuzeano del devenir. Un personaje al que le roba y sustrae conceptos pues, como no dejamos de repetir, toda construcción filosófica tiende a partir del robo de pensamientos: pensamientos que posteriormente entrarán en un estado de eterna diferenciación, de revolución barroca y de transversalidad semántica para, sin recetas ni métodos, construir-expresar conceptos.

Pero, hay que señalar, que Deleuze roba conceptos y fórmulas que le van a servir para justificar y delinear, a su vez, su práctica filosófica. De Bergson va a recoger la inversión filosófica que supone abolir el concepto de diferencia para afirmar la diferencia en el concepto. Esta diferencia en el concepto o diferencia interna no entiende de géneros ni conceptos universales y, en este sentido, no diferencia entre el objeto y el concepto. Si a lo largo de la Historia de la filosofía hemos asistido a una planificación trascendental de la realidad que se desarrollaba subsumiendo la variedad de los objetos bajo la generalidad del concepto, Bergson emerge como figura subterránea que invierte este plan de la generalidad y del universal para promover un plan inmanente que parta de lo particular y lo singular y donde cada objeto va a tener un concepto exclusivo: “Bergson propone el ideal de la filosofía: forjar para un objeto un concepto apropiado únicamente a él (...) esta unidad de la cosa y el concepto es la diferencia interna”⁴¹⁵. La historia de la filosofía ha planteado mal el problema y ha partido siempre de preguntas generales: ¿por qué existe algo y no más bien nada? ¿Por qué el orden y no el desorden? Estas preguntas hacen del ser algo inmutable, universal y general:

⁴¹⁵.Deleuze, G.: “El concepto de diferencia en Bergson” [En ID, pág. 46].

La pregunta no es pues ¿por qué algo y no mas bien nada?, sino ¿por qué esto y no otra cosa? ¿Por qué tal tensión de duración? (...) De tal modo que el ser es la diferencia, no lo inmutable o lo indiferente, ni la contradicción, que no es mas que un falso movimiento. El ser es la diferencia propia de una cosa, lo que Bergson llama a menudo el matiz. “Un empirismo de tal nombre (...) forja para un objeto un concepto apropiado únicamente para él”. “En lugar de diluir su pensamiento en lo general, el filosofo debe concentrarlo en lo individual” (...) Lo inmediato es justamente la identidad de la cosa y su diferencia⁴¹⁶.

La identidad de la cosas y su diferencia, por tanto, es el ser verdadero de las cosas. Esta identidad es el matiz, la tendencia, la alteración, la variación como substancia.

Ahora bien, este matiz, tendencia, variación o alteración no es otra cosa que la duración en tanto que cambio cualitativo. Así, el devenir que no difiere de otra cosa - sino que difiere de sí mismo- constituye la verdadera sustancia: la cosa como variación, tendencia o matiz, esto es, como ser de la alteración. Y esta alteración, apuntémoslo, hace del ser algo que difiere de sí mismo. ¿Hay alguna manera de mostrar esta idea que supere a los autorretratos de Bacon?:



En los rostros de Bacon observamos la afirmación de una diferencia, de un movimiento heterogéneo, de un corte móvil de la duración. Si la posibilidad del movimiento en el cine radica en la construcción de una imagen media que construye el

⁴¹⁶ B, pág. 34-35.

espectador entre dos fotogramas⁴¹⁷; las pinturas de Bacon someten a un estado de coexistencia a las tendencias de movimiento, esto es, a los grados de variación del rostro humano: simultaneidad de dos tendencias divergentes⁴¹⁸. En este sentido, el ser es alteración, el rostro es la diferencia que difiere de sí misma, esto es, la deformación de la forma.

Bergson sitúa la diferencia en el concepto, lo que trae como consecuencia la introducción del tiempo en el concepto. La diferencia produce un cambio y ese cambio da lugar a la duración. Esta nueva práctica sobre los conceptos la va a reterritorializar Deleuze en el seno de su quehacer filosófico y va a tener una influencia determinante en sus estudios sobre el cine. La duración se compone de dos tiempos: presente y pasado que coexisten. El pasado conserva la duración en la memoria como recuerdo desplegado, mientras que el presente es el pasado contraído. Sin embargo, el pasado coexiste consigo mismo como presente. Se inserta entre dos presentes: el presente que fue y el presente respecto al cual es pasado.

Esta concepción de ser como alteración y como duración diferencial entre presente y pasado conlleva la coexistencia y la multi-intersección de todo con todo: todos los grados de memoria están en conexión unos con otros pero, además, estas conexiones son heterogéneas: unen diferentes grados de duración y conectan una variedad de niveles. Sin duda, la ontología de Bergson es una ontología del movimiento que se opone a la ontología negativa y fosilizada de Hegel y, en tanto modelo ontológico, le sirve a Deleuze para poner en tela de juicio la ontología hegeliana como apunta, por ejemplo, Hardt: “Su trabajo sobre Bergson ofrece una crítica de la ontología negativa y propone en su lugar un movimiento del ser absolutamente positivo”⁴¹⁹. Y, por tanto, afirmativo: “es todo el bergsonismo de Deleuze el que está movilizado en la afirmación de una filosofía de la diferencia”⁴²⁰.

⁴¹⁷ Véase IM, pág. 15: “El cine procede con fotogramas, es decir, con cortes inmóviles, veinticuatro imágenes por segundo (o dieciocho, al comienzo). Pero lo que nos da, y esto se observó con frecuencia, no es el fotograma, sino una imagen media a la que el movimiento no se añade, no se suma: por el contrario, el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato”

⁴¹⁸ Véase FB, pág. 160: “el diagrama ha actuado imponiendo una zona de indiscernibilidad objetiva entre dos formas, de las que una ya no estaba y la otra aun no: destruye la figuración de una y neutraliza la de la otra. Y, entre las dos, impone la Figura”.

⁴¹⁹ Hardt, M: *Deleuze. Un aprendizaje filosófico*, pág. 23.

⁴²⁰ Alliez, E.: “Sobre el bergsonismo de Deleuze” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, pág. 107]

3.5.2. EL DEVENIR-NIETZSCHE

Sobre mi iba sentado el espíritu de la pesadez, mitad enano, mitad
topo; paralítico; paralizante; dejando caer plomo en mi oído,
pensamientos-gotas de plomo en mi cerebro.
Nietzsche

En su estudio sobre Nietzsche –sobre el Nietzsche transformado por Deleuze en un personaje de su teatro vanguardista- Deleuze continúa el dibujo y los contornos del rostro del enemigo contra el hay que luchar. Hegel y la dialéctica están presentes en el corpus nietzscheano –y deleuzeano- como el gran antagonista. Sin embargo, no se puede caer en la negación de la filosofía hegeliana sin introducirse de lleno en el vientre mismo del mecanismo dialéctico. De modo que la estrategia de combate contra Hegel tendrá que ser positiva y afirmativa.

En sus estudios sobre Nietzsche, Deleuze replantea la ontología bergsoniana desde las coordenadas de una ética de las transvaloración: “Nietzsche le permite [a Deleuze] trasponer los resultados de una especulación ontológica a un horizonte ético, al campo de fuerzas, de sentido y valor, donde el movimiento positivo del ser llega a constituir la afirmación del ser”⁴²¹. Así, sobre la idea nietzscheana de fuerza va a construir Deleuze su lectura de Nietzsche.

En *Nietzsche y la filosofía*, Deleuze comienza a exponer como las operaciones diferenciales de las fuerzas constituyen la esencia de la genealogía. Algo que también desarrollará en un artículo sobre Nietzsche⁴²² recogido en su libro *Spinoza, Kant, Nietzsche*. En el origen, en el nacimiento, las fuerzas se hallan en reacción mutua, cualquier fuerza se relaciona con cualquier otra. Por esta razón, la esencia de la fuerza es plural, múltiple. Las fuerzas actúan y padecen en relación con otras fuerzas. Y esta relación, este intervalo, esta distancia *entre* las fuerzas, será el elemento diferencial constitutivo de cada fuerza, el elemento constitutivo que permite que cada fuerza interactúe con las demás. Así, el ser de la fuerza, su esencia, su elemento constitutivo es

⁴²¹ Hardt, M: *Deleuze. Un aprendizaje filosófico*, págs. 23-24.

⁴²² SKN, pág. 212: “*Debemos pensar la filosofía como fuerza. Ahora bien, la ley de las fuerzas radica en que no pueden aparecer sin cubrirse con la máscara de las fuerzas preexistentes*”.

la relación con otra fuerza: el ser como creación del diferencial, como diferencia en la esencia que impulsa e introduce un nuevo dinamismo.

Así, el concepto de fuerza no se puede entender sino como fuerza en conexión con otra fuerza:

Cualquier fuerza se halla pues en una relación esencial con otra fuerza. El ser de la fuerza es el plural; sería completamente absurdo pensar la fuerza en singular. Una fuerza es dominación, pero también objeto sobre el que se ejerce una dominación. Una pluralidad de fuerzas actuando y sufriendo a distancia, siendo la distancia el elemento diferencial comprendido en cada fuerza y gracias al cual cada una se relaciona con las demás⁴²³.

Ahora bien, la fuerza como elemento diferencial nos encamina hacia el origen, hacia el nacimiento como diferencia de fuerzas dominantes y dominadas, como identidad de la diferencia. Toda jerarquía se disuelve en las relaciones diferenciales entre los diversos estratos o capas de fuerzas.

Entre estas relaciones de fuerzas, por otro lado, no hay una relación dialéctica. Este pluralismo de fuerzas en el origen puede tener apariencia dialéctica pero, al contrario que en Hegel⁴²⁴, la potencia de lo negativo no está presente: “En Nietzsche la relación esencial de una fuerza con otra nunca se concibe como un elemento negativo en la esencia”⁴²⁵. En su relación con otra fuerza, la fuerza que se hace obedecer no niega a la otra fuerza sino que afirma su propia diferencia, goza de su diferencia. La actividad de una fuerza no recae en la negación de otra fuerza sino que su acción afirma su diferencia. Así, es en la actividad donde el sujeto se construye como sujeto práctico: es este componente práctico de la diferencia afirmativa el que se contrapone al componente teórico o especulativo de la identidad negativa, de la oposición y la contradicción destinada a reconciliarse en lo absoluto.

⁴²³ NF, pág. 15.

⁴²⁴ NF, pág. 17: “¿Es «dialéctico» Nietzsche? Una relación aunque sea esencial entre el uno y el otro no basta para formar una dialéctica: todo depende del papel de lo negativo en esta relación. Nietzsche dice con razón que la fuerza tiene a otra fuerza por objeto. Pero, precisamente, es con otras fuerzas que la fuerza entra en relación. Es con otra clase de vida que la vida entra en lucha. El pluralismo tiene a veces apariencias dialécticas; pero es su enemigo más encarnizado, su único enemigo profundo. Por ello debemos tomar en serio el carácter resueltamente antidialéctico de la filosofía de Nietzsche”.

⁴²⁵ NF, pág. 17.

El placer de sentirse diferente. Este es el principio del empirismo nietzscheano si entendemos que lo que la voluntad quiere es afirmar su diferencia. Es decir, es en la relación con otras voluntades donde la voluntad afirma su diferencia. Una diferencia antidialéctica, una diferencia afirmativa, una diferencia alegre, una diferencia danzante, una diferencia contra la negación, la identidad y la parálisis. Cuando Deleuze reprocha a Hegel que la dialéctica consiste en un falso movimiento de lo negativo, lo que quiere afirmar es la imposibilidad de la dialéctica para afirmar la diferencia. La dialéctica niega todo lo que no es y hace de esta negación su esencia. Dentro del marco del juego de fuerzas se puede decir que la fuerza en Hegel es reducida a la interioridad (en tanto negación de la diferencia) y en Nietzsche se exterioriza por medio de la voluntad de poder (en tanto afirmación de la diferencia)

En la dialéctica hegeliana hay un error en el planteamiento del problema. Hegel no se pregunta por los componentes de las fuerzas y las relaciones sino que parte de productos abstractos. Se pregunta por el *qué* y no por el *quién*. Y si la ley de la oposición es la relación de productos abstractos e ideales que reducen el magma material de las fuerzas; la ley de la diferencia, por el contrario, es el principio genético, el caosmos primordial en el que germinan las multiplicidades, los acontecimientos, los mil matices iridiscentes de las fuerzas exteriorizadas. La dialéctica desconoce el fondo subterráneo, el plano de inmanencia de la materia móvil en constante desplazamiento y permutación, el *quién* impersonal⁴²⁶ en tanto que fuerzas presubjetivas constitutivas de lo real. Habría que construir una topología de las variaciones anteriores a la producción de los cuerpos para dismantelar el universo dialéctico presuntamente concreto. Habría que iluminar la fábrica presubjetiva de la que derivan las fuerzas y sus relaciones. Habría que construir una ontología del devenir, del cambio y de la mutación como alternativa a las operaciones abstractas de la dialéctica. Y no sólo una ontología: también una política⁴²⁷.

⁴²⁶ Hardt, M: *Deleuze. Un aprendizaje filosófico*, pág. 85: “Ese *quién*... no se refiere a un individuo ni a una persona, sino antes bien a un evento, esto es, a las fuerzas en sus diversas relaciones”.

⁴²⁷ Sobre la influencia de Nietzsche en la filosofía política de Deleuze véase May, T.: “The Ontology and Politics of Gilles Deleuze”: “*Early on, with the publication and subsequent translation of (and the stir in France about) Anti-Oedipus, Deleuze was treated here as primarily a political philosopher in the Nietzschean mold*”.

Nietzsche, como Heráclito⁴²⁸, ha hecho del devenir una afirmación. Afirmación del ser del devenir, afirmación del devenir del ser. Así, el ser varía en el devenir, el ser es en tanto ser del devenir. Ahora bien, si para que la acción del devenir sea posible tiene que manifestarse en lo múltiple, entonces, lo Uno es la afirmación de lo múltiple y la afirmación múltiple es la manera en que lo Uno se afirma.

Pero, ¿cuál es el ser del devenir? El retornar. Retornar es el ser del devenir que se afirma en el cambio. Un retornar antidialéctico. Un retornar del ser del devenir del eterno retorno no reconocido por ningún espíritu absoluto. Un retornar de la diferencial de fuerzas constitutivas de lo real: “Retornar es el ser de lo que deviene. Retornar es el ser del mismo devenir, el ser que se afirma en el devenir”⁴²⁹.

Este retorno de la diferencia lo enmarca Deleuze dentro del dominio de la ética a través de una regla práctica de la voluntad: “Sea lo que fuere que quieres, quíerelo de tal modo que también quieras su eterno retorno”⁴³⁰. Esta fórmula encierra cierta tonalidad spinozista en tanto que el eterno retorno de lo querido siempre supone un “buen encuentro”, un poder de ser afectado que aumenta el poder y la alegría.

3.5.3. EL DEVENIR-SPINOZA

El devenir-Spinoza de Deleuze está diseminado en muchos de sus libros pero, sobre todo, en dos monografías: *Spinoza y el problema de la expresión* (1969) y *Spinoza: filosofía practica* (1981) –está última es la modificación de la monografía aparecida en el libro *Kant, Spinoza, Nietzsche*. En *Diferencia y repetición*, *Mil mesetas* y *Diálogos* también encontramos múltiples referencias al autor holandés. Pero lo que hay que señalar es que este devenir no es ajeno a los dos devenires anteriores. Así lo ve Hardt: “La ética nietzscheana es la ontología bergsoniana transportada al campo de

⁴²⁸ NF, pág. 37: “Heráclito ha negado la dualidad de los mundos, «ha negado el propio ser». Más aún: ha hecho del devenir una afirmación. Y hay que reflexionar durante largo tiempo para llegar a comprender lo le significa hacer del devenir una afirmación. Sin duda quiere decir en primer lugar: sólo existe el devenir. Sin duda consiste en amar el devenir. Pero se afirma también el ser del devenir, se dice que el devenir afirma el ser o que el ser se afirma en el devenir. Heráclito tiene dos pensamientos, que funcionan como cifras: uno según el cual el ser no es, todo consiste en devenir, otro según el cual el ser es el ser del devenir en tanto que tal”.

⁴²⁹ NF, pág. 20.

⁴³⁰ NF, pág. 68.

valor; la política spinoziana es la ontología bergsoniana y la ética nietzscheana transportadas al campo de la práctica”⁴³¹

Después de ver el vínculo férreo que enlaza a los autores predilectos de Deleuze, toca el turno de analizar de manera sucinta la obra de Spinoza. ¿Cómo abordar, por tanto, la lectura de Spinoza? A Spinoza, aconseja Deleuze, hay que abordarlo, conocerlo e investigarlo por el medio y no por el principio, por el *entre*, por el Y entre el alma Y el cuerpo y no por la sustancia: “¿Por qué escribir sobre Spinoza? También a él hay que abordarlo por el medio y no por el primer principio (sustancia única para todos los atributos)”⁴³².

Según el devenir-Spinoza de Deleuze, cada individuo es una composición de partes bajo una relación⁴³³, cada individuo está compuesto de individuos de orden inferior, en los niveles moleculares, y entra en la composición de individuos de orden superior, en los niveles molares. Estos individuos están en un plano de inmanencia o consistencia y se afectan los unos a los otros. Entre ellos hay multitud de encuentros, de interrelaciones que producen afectos. Los individuos son seres equívocos en un plano de inmanencia, en una sustancia única y unívoca y no paran de producir conexiones que desencadenan afectos. Partiendo de esta universal interrelación de los individuos, de los cuerpos, Spinoza se pregunta: ¿qué afectos es capaz de producir y padecer un cuerpo? ¿Cuanto puede un cuerpo? Estos afectos son devenires, son el *entre* que se produce entre dos cuerpos, son una diferencial de potencial, que unas veces producen una tristeza debilita y reduce nuestra fuerza, nuestra potencia para obrar y, otras veces, produce una alegría que aumenta nuestra capacidad de actuar. En el universo panteísta de Spinoza no hay lugar para la organización de los cuerpos, para la estructuración de la materia en órganos funcionales. Los cuerpos sólo se definen por lo que pueden, por los afectos que pueden producir, tanto por efecto de la acción como por efecto de la pasión: “La física spinoziana es una investigación empírica destinada a tratar de determinar las leyes de interacción de los cuerpos: los encuentros de los cuerpos, su composición y su descomposición, su compatibilidad y su conflicto”.⁴³⁴

⁴³¹ Hardt, M: *Deleuze. Un aprendizaje filosófico*, pág. 127.

⁴³² D, pág. 69.

⁴³³ Véase SKN, págs. 23-37.

⁴³⁴ Hardt, M: *Deleuze. Un aprendizaje filosófico*, pág. 182.

Los poderes establecidos quieren provocar en nosotros efectos tristes para reducir nuestra capacidad de actuar y convertirnos en individuos dóciles. Hay que crear afectos alegres, positivos, danzantes para resistir el asedio de afectos despóticos, de la tiranía del horror: afectos que tienen su origen en los enunciados, en los conceptos, en las imágenes que se distribuyen por los Medios de Comunicación de Masas. Hay que luchar contra ellos, hay que crear nuevos encuentros, nuevos agenciamientos, nuevas palabras contra el discurso hegemónico, contra los poderes que frenan nuestra capacidad de actuar, de sentir, de pensar, de reír. Capacidad de afectar y ser afectado. Agenciamientos que hacen del cuerpo una fuerza que no se reduce al organismo y del alma una fuerza que no se reduce a la conciencia. No están ni encima, ni dentro, ni arriba, ni abajo. *Están-con*, *están-entre*: mezclados con el mundo, participando, expuestos al contagio, al contacto, a la interacción. Sin duda el estudio de Spinoza es una continuación del desarrollo conceptual de la exterioridad nietzscheana, como asegura Hardt: “La elaboración que hace Deleuze de la exterioridad nietzscheana redescubre una proposición spinoziana: “La voluntad de poder se manifiesta como un poder de ser afectado” (...) Spinoza concibe una relación positiva entre el poder de un cuerpo de ser afectado y su poder para producir un efecto”⁴³⁵. Ahora bien, también parece continuar los estudios bergsonianos y su crítica a la dialéctica hegeliana: “Bergson es también decir Spinoza contra Hegel”.⁴³⁶

Pero volvamos a la conjunción Y en la relación alma Y cuerpo. Ambos expresan la misma cosa. El orden de las afecciones del cuerpo es el mismo orden del alma, este el principio de la ontología materialista de Spinoza⁴³⁷. Dios, la sustancia única, produce un orden. Este orden es el mismo en todos los atributos de esta sustancia única. El hombre conoce sólo dos de estos atributos: el pensamiento y la extensión, o si se quiere, el alma y el cuerpo. Ambos actúan el uno sobre el otro pues forman parte del todo, de la sustancia única: si ambas son partes del todo, entonces, cualquier cambio en uno de los atributos tendrá su reflejo o expresión en el otro. Así, hay una identidad de orden o correspondencia entre los atributos diferentes.

⁴³⁵ Hardt, M.: *Deleuze. Un aprendizaje filosófico*, pág. 122.

⁴³⁶ Alliez, E.: “Sobre el bergsonismo de Deleuze” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, pág. 112]

⁴³⁷ Hardt, M.: *Deleuze. Un aprendizaje filosófico*, pág. 154: “Lo intelectual y lo corporal son expresiones iguales del ser: éste es el principio fundamental de una ontología materialista”.

Para terminar, hay que señalar que en las reflexiones de Godard también se entreve un cierto spinozismo:

Una idea es una parte del cuerpo, igual de real. Cuando muevo la mano, sea que un obrero lo hace para atornillar una tuerca en un Ford, o que lo haga para acariciar a su amada o para coger un cheque, todo eso es movimiento. A menudo intento pensar en mi cuerpo como si fuera exterior a mi; como si mi cuerpo fuese todo lo que hay en el exterior y el mundo fuese mas bien su envoltorio. Un envoltorio es un límite, y en su interior el cuerpo puede estar dentro o fuera, o en ambos sitios a la vez. Ahora bien, nos han metido en la cabeza que lo que se llama nuestro cuerpo es lo que esta dentro, y lo que esta fuera no forma parte de él. Y forma parte hasta tal punto que uno no se mueve sino con relación a todo lo que está fuera y que uno considera su interior como mas suyo que lo exterior [...] Una idea no es algo material pero es un momento del cuerpo, lo mismo que el cuerpo es un momento de la idea⁴³⁸.

En este sentido, podemos considerar a Spinoza un devenir que atraviesa tanto a Deleuze como a Godard.

⁴³⁸ Godard, J.-L.: *Introducción a una verdadera historia del cine*, pág. 58.

3.6. DEVENIR *ENTRE* LA HISTORIA

La Historia regula según una lógica continua, evolutiva y genética las imágenes y los conceptos. Ordena, reglamenta y paraliza: filosofía y cine de lo Uno. La historia del cine y la filosofía, por tanto, distribuye las imágenes y los conceptos en un espacio jerárquico, según determinaciones fijas.

Godard y Deleuze, sin embargo, dibujan un itinerario contrahistórico: una contramemoria que se efectúa a través de una práctica que establece relaciones diferenciales con las huellas del pasado –con el cine y la filosofía de los otros⁴³⁹- por medio de la experimentación. En este sentido, la lógica del Y sustituye a la lógica del Ser ya que sólo mediante la conexión entre elementos heterogéneos se pone en movimiento la pragmática, la experimentación, los encuentros entre-dos. Hay que ser un poco brujo, un poco poeta y un poco alquimista para hacer cine o filosofía pues, si la filosofía y el cine son prácticas, entonces los cineastas y los filósofos tienen que indagar los lugares en los que una imagen hace rizoma con otra imagen y los lugares donde un concepto hace rizoma con otro concepto. De este modo, la filosofía y el cine, en tanto críticas, se componen de líneas de fuga sobre el cuerpo de la historia: desterritorializaciones que construyen una historia alternativa, una historia que opera por discontinuidad y deformación de las formas o estratos establecidos según el orden totalitario de lo histórico. Y esta deformación sobre la historia, apuntémoslo, no es otra cosa que la razón crítica del devenir, es decir, la condición de posibilidad de las resonancias entre imágenes o entre conceptos.

Hay que devenir *entre* la historia⁴⁴⁰: devenir *entre* las estratificaciones históricas y los agentes de poder que coagulan las ideas y las imágenes. Sólo así será posible otro cine (y otra filosofía), un cine no regulado, un cine no orientado, un cine discordante⁴⁴¹. Pero, además, hay que devenir *entre* el Ser. De este modo, la filosofía y el cine del devenir supondrán una suerte de indeterminación de lo determinado: un modo de

⁴³⁹ Leutrat, J-L. y Liandrat-Guides, S.: *Jean Luc Godard*, pág. 18: “Godard va creando un verdadero arte poético, limando y confrontando sus ideas con las de los demás”.

⁴⁴⁰ Véase Zizek, S.: *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, págs. 26-32.

⁴⁴¹ Véase C, pág. 98: “Lo que el cine narra es sólo aquello que le permiten narrar los movimientos y los tiempos de la imagen. Si el movimiento se regula mediante un esquema sensomotor (si presenta un personaje que reacciona ante una situación), entonces tendremos una historia. Al contrario, si el esquema sensomotor se desploma en provecho de movimientos no orientados, discordantes, entonces tendremos formas diferentes, devenires más que historias”

construcción transversal sobre la historia. Esta transversal, sin duda, da lugar a una enunciación múltiple, colectiva y superpoblada: una enunciación que no establece límites ni propiedades, sino que delinea incesantemente desconterxtualizaciones, mutaciones y metamorfosis en los contornos de la voz. Deleuze y Godard se imprimen, capturan y roban elementos de la historia de la filosofía y del cine para trazar una historia desterritorializada, para expresarse al margen de los órdenes históricos, para extraer la voz y el nombre propio del fondo indeterminado de la inmanencia, de los rumores presubjetivos que nos habitan. En definitiva, para conformar una perspectiva de la Historia⁴⁴².

La subjetividad, por tanto, es un proceso dinámico. Para componer el rostro hay que seguir el rastro de las transformaciones presubjetivas: la estela de los devenires y de impresiones que van a componer la expresión y el rostro. La crítica de los rastros de la tradición cinematográfica y filosófica va a componer el rostro: la enunciación múltiple. No se trata, por tanto, de la búsqueda de la verdad del texto, de su positividad. No se trata de aislar los textos con la intención de descubrir su forma y su estructura. Se trata, más bien, de descentrar el texto, de hacerlo delirar y de conectarlo y ponerlo al servicio de otros textos y otros planteamientos. Descentrar a Rossellini, a Dreyer, a Mizoguchi. Descentrar a Nietzsche, a Hume, a Bergson. Descentrar y no imitar. Salir de los límites y las prescripciones de las construcciones fílmicas y cinematográficas de la tradición para reelaborarlas y deconstruirlas a través de la mezcla de todos los códigos, los géneros, las formas y los temas: síntesis intertextual que compone una línea de fuga en la tradición poniendo en entredicho el carácter evolutivo y genético de la historia. En este sentido, la transversal que supone la ruptura con la tradición constituye una crítica feroz a la historia como Imagen cuadrículada, cronológica e imperial, esto es, como significante despótico. En este sentido, el criterio de autoridad de la historia pone en movimiento estrategias de poder que impiden el desarrollo del pensamiento y lo coagulan. El pensamiento, por tanto, tiene que abandonar la Imagen de la Historia -tanto del cine como de la filosofía- y la estructura causal que articula para construir una contramemoria en los márgenes de la historia.

⁴⁴² Véase Pardo, J. L.: *La teoría de la individualización intensiva en el proyecto de una semiótica translingüística*, pág. 30: “Ello implica cierta relación con la Historia de la Filosofía [...] no porque toda obra filosófica englobe una orientación o ubicación en la Historia de la Filosofía sino porque toda obra filosófica es en sí un compendio de Historia de la Filosofía, una mónada que expresa toda la filosofía desde su punto de vista”

¿Cómo abandonar, por tanto, esa Imagen dominante de la Historia? Deleuze nos da una pista: experimentando, haciendo rizoma, construyendo diferencias según la lógica del Y. No se trata de copiar según una metodología previa, sino de robar más allá de cualquier estratagema. Robar para conquistar una idea o una imagen, para repetirla disfrazada y contrahecha, de manera que no sea posible distinción alguna entre copia y original. Se trata, como repite Godard insistentemente, de re-sacar algo que estaba re-metido: de construir una expresión con los deshechos de las impresiones de la historia. O lo que es lo mismo, de hacer el cine (y la filosofía) de uno mismo y de la historia⁴⁴³. En este sentido, la Imagen lineal y cronológica de la Historia como instancia de poder, como Imagen y como autoridad es atravesada por una línea transversal, creativa y productiva. No se trata, por tanto, de una línea de búsqueda de lo que son las cosas, ni de sus origen o sus relaciones causales. Se trata, por el contrario, de una línea activa, de una práctica que nos sitúa en una teoría de lo que hacemos más que en una teoría de lo que es. Es decir: de una pragmática de la historia que huye de todo orden simbólico, de toda representación y de toda genealogía. Una pragmática que pone en movimiento la diferencia en el concepto de cara a disipar los contornos, los límites y las formas que impone el concepto de diferencia. En suma, una práctica que se encamina a abolir toda subsunción de lo diverso bajo lo Uno.

Así, Deleuze y Godard rompen con la identidad haciendo mutar y desterritorializando a Nietzsche o Bergson; o a Rossellini, Bergman o Vertov. Y esta desterritorialización, como hemos señalado, es la que alimenta sus respectivos devenires.

En este punto, sería interesante construir un sistema de variaciones entre los devenires de Godard y los devenires de Deleuze. Hemos visto brevemente algunos de los devenires que componen la melodía múltiple de estos grandes productores de enunciados –no confundirlos nunca con autores. Por tanto, si queremos seguir siendo fieles a la mecánica de la pragmática, tendremos que trazar algunas líneas que disuelvan al uno en el otro para que ligen sus multiplicidades según la conjunción Y.

⁴⁴³ Bergala, A.: *Nadie como Godard*, pág. 15-16: “Godard ha rechazado siempre constituirse en autor, si ello significa preferirse a uno mismo, con sus gustos y sus limitaciones por encima de todo lo que el cine puede y de todo lo que se le debe. Godard siempre ha querido hacer, al mismo tiempo, un cine y su contrario, y todo el cine, incluido el de los demás”

Experimentemos a través de la escritura, dejémonos llevar por el impacto de las imágenes de Godard y los conceptos de Deleuze, inventemos un viaje en el intervalo, transformemos sus prácticas, vayamos más allá de ellos mismos siguiendo la senda de sus gestos, situemos nuestro devenir entre ambos, ensayemos sin método y sin recetas sobre lo visto, y lo pensado. De eso se trata. De experimentar con lo visto y lo pensado o, si se quiere, de experimentar con las imágenes y los conceptos. De nada sirve pensar o ver la realidad y luego elaborar una teoría sobre las formas de pensar o las formas de ver. Hay que pensar para transformar el pensamiento, hay que ver –o construir una imagen- para transformar las formas de ver. La dualidad clásica entre teoría y práctica tiene que ser puesta en entredicho definitivamente. De nada sirve conocer como está organizada la realidad o preguntarse por ella si no tenemos la potencia creativa para cambiarla. Por eso, entendemos que la pragmática –o esquizoanálisis o rizomática- es política: porque opera sobre la realidad.

En este sentido, la filosofía de Deleuze y el cine de Godard son revolucionarios. Ambos rompen con la dicotomía teoría-práctica con la idea de mostrar las condiciones de posibilidad del pensar y del ver y, por tanto, transforman y violentan la filosofía y el cine. Así, por un lado, Deleuze teoriza sobre el modo de funcionamiento del pensar poniéndolo en práctica por medio de la escritura; y Godard, por otro lado, teoriza sobre las imágenes desde sus films –aunque, señálemoslo, también desde la escritura. Sus respectivos ensayos y experimentos no diferencian entre el objeto y la teoría: la teoría filosófica o la teoría cinematográfica no es algo que haya que buscar o desvelar, sino algo que está por hacer. Se trata, en definitiva, de fabricar conceptos y de fabricar imágenes: práctica de los conceptos y práctica de las imágenes. Ahora bien, para que haya práctica es en todo punto imprescindible que haya interacción con otras prácticas. Así, la filosofía extrae del cine conceptos del mismo modo que el cine extrae imágenes de la filosofía. O, lo que es lo mismo, la pragmática va a desarrollar una doble movimiento que consiste en sintetizar la potencia que tiene la filosofía para mirar el cine y transformarlo con la potencia que tiene el cine para transformar la filosofía. En este sentido, la pragmática, como política del lenguaje, pone el movimiento el mutuo descentramiento del cine sobre la filosofía y de la filosofía sobre el cine. Un descentramiento que remueve y disuelve la delimitación de ambas para iluminar la diferencial que emerge entre ambas, para trazar el devenir. Un devenir que rompe con la forma de la representación y con la identidad, tanto de los sujetos como de las formas de

expresión. Un devenir que introduce el movimiento y el desequilibrio en el núcleo del cine y la filosofía. Un devenir como no-lugar, como transversal entre Deleuze y Godard.

Hay que concretar, en este punto, como funciona el devenir-filósofo de Deleuze y el devenir-cineasta de Godard.

Para devenir-filósofo hay que introducir la diferencia, el movimiento y el devenir en el concepto. Para devenir-cineasta hay que hacer lo propio en el interior de la imagen. No se trata, por tanto, de representar a través del concepto de diferencia o por medio de la imagen de la diferencia, sino de crear conceptos o imágenes, de producir la diferencia en el concepto y la diferencia en la imagen. Siempre crear, nunca representar. El devenir-cineasta de Godard se construye a partir de la descontextualización de las imágenes de la Historia del Cine. La Historia del cine le aporta el material que le lleva a construir expresivamente sus films. Reterritorializar para crear algo nuevo, pervertir las imágenes del pasado para transformar el cine. Ahora bien, el devenir-filósofo de Deleuze también opera una desterritorialización de los estratos que conforman la Historia de la Filosofía: Hume, Nietzsche o Bergson pierden su identidad en el proceso rizomático deleuzeano convirtiéndose en diferencias entre diferencias. Está perdida de la identidad constituye la esencia del devenir que rehuye del sentido común para implantar un sentido paradójico, un inter-sentido, una zona de indiscernibilidad, un intermezzo experimental y contrahistórico: “En el DEVENIR no hay ni pasado ni futuro, ni siquiera presente, no hay historia. EL DEVENIR consiste en involucionar [...] la experimentación es involutiva [...] involucionar es estar “entre””⁴⁴⁴.

Así, Deleuze y Godard construyen su obra como una contramemoria del poder injertado en la Historia: una suerte de contratiempo diferencial de las imágenes y los conceptos. Este contratiempo diferencial nace de la práctica productiva que rompe con la hegemonía de la representación y la identidad, pues niega toda filiación y toda genealogía. No se trata de buscar raíces dentro de un orden jerárquico trascendente, sino de producir dentro de la inmanencia, dentro del plano de universal variación. Esto es, producir en lo indeterminado determinaciones que arrastren lo indeterminado: producir imágenes y conceptos y buscar alianzas entre ellos.

⁴⁴⁴ D, pág. 35.

Producir imágenes a partir de diferenciales de imagen, de diferencias en la imagen; producir conceptos como diferencias en el concepto. Sólo así es posible el devenir como intersticio: revolucionando y metamorfoseando las imágenes y los conceptos depositados en la Historia con la idea de construir una síntesis heterogénea, una voz híbrida que trastoque la identidad de estos grandes autores de la historia del cine y la filosofía. La identidad se ve alterada por la pragmática y por la producción esquizoanalítica, que tan sólo busca un poco de realidad real.

En suma, para producir imágenes y conceptos hay que trazar líneas dentro del plano de **inmanencia** –primer devenir. Estas líneas construyen **diferencias** –segundo devenir. Pero estas diferencias sólo pueden ser construidas, no existen en un cielo prefabricado. Por tanto, tenemos que construir una **pragmática** –tercer devenir.

3.5. HACIA UNA TOPOLOGÍA DIFERENCIAL

El plano de inmanencia es un Cuerpo sin Órganos, un fluido amorfo, inarticulado e indiferenciado. Todo fluye, todo se conecta con todo, todo está en devenir. Este estado de variación es el que moviliza toda producción, toda creación audiovisual o filosófica: hacer cine o filosofía no va a consistir nunca en imponer una forma a lo informe, sino en provocar un proceso y, por consiguiente, en construir un devenir siempre inacabado: un *work in progress*. Crear un concepto o una imagen es una acción que consiste en conjugar flujos desterritorializados: un flujo desterritorializado de Nietzsche se conjuga con uno de Hume, un flujo desterritorializado de Vertov se conjuga con otro de Preminger. Así, no se trata de imitar sino de desterritorializar y de deformar para luego componer –que no organizar– esos flujos robado-transformados. La crítica de la Historia de la Filosofía y del cine se convierte en un arte que no distingue la crítica de la creación, la teoría de la práctica. La crítica y la creación se desterritorializan mutuamente, se descentran y difieren recíprocamente. La pragmática crítico-creativa, por tanto, posibilita que las imágenes y los conceptos se transformen a medida que se hacen. Hay que experimentar, improvisar, buscar conexiones nuevas: esta es la teoría. Lo que importa es la conjunción Y que interconecta las multiplicidades audiovisuales o conceptuales y hace que preguntarse por la identidad de las cosas sea una pregunta innecesaria y vacua. Hay que preguntarse por los devenires y por las conjunciones y, en esa acción de preguntarse, ir componiendo las líneas de fuga de toda creación filosófica o audiovisual.

Ya vimos como Deleuze y Godard necesitan muchas veces a otro para trabajar con las imágenes y los conceptos, necesitan escribir entre-dos para componer una función enunciativa múltiple. Pero no sólo necesitan a otro, también necesitan a ciertos autores del pasado. Ahora bien, si somos fieles al movimiento creativo de ambos se hace imprescindible construir una función enunciativa múltiple donde “Deleuze explique a Godard” y “Godard explique a Deleuze”. Para experimentar necesitamos construir un devenir-Deleuze de Godard y un devenir-Godard de Deleuze, necesitamos fundar la diferencia, la frontera que hay entre ambos. Podemos empezar por cualquier lugar, por ejemplo, por el lugar donde el uno cita al otro:

Godard: “Pensar, crear, es un acto de resistencia, es lo que Deleuze decía a su modo”⁴⁴⁵.

Deleuze: “Puedo decir cómo me imagino a Godard. Es un hombre que trabaja mucho, y por tanto está necesariamente en una absoluta soledad. Pero no se trata de una soledad cualquiera, es una soledad extraordinariamente poblada. No poblada por sueños, por fantasmas o proyectos, sino por actos, cosas e incluso personas. Una soledad múltiple, creadora”⁴⁴⁶.

Cada uno de ellos reterritorializa al otro. Godard reterritorializa la igualdad entre pensar, crear y resistir que propone Deleuze; Deleuze reterritorializa el poblamiento múltiple y creativo de Godard. Cada uno de ellos compone su obra a partir de la mezcla de todos los flujos que han ido capturando de otros autores o de sus experiencias. Ahora bien, en esa mezcla no hay un orden jerárquico y, por lo tanto, parece estar escribiéndose el devenir como espacio anti-imperial y anti-genealógico dentro del marco de una potente ruptura con la filosofía y el cine clásico:

(i) Ninguno de ellos busca la coherencia entre los sucesos, pues la realidad es aleatoria y azarosa. Deleuze hace una filosofía del encuentro y la experimentación al margen de las ligazones causa-efecto que están dentro del orden genealógico. Godard construye sus films en torno a lo fortuito, pues no hay una planificación ordenada de lo que se va a rodar sino que se improvisa sobre la marcha.

(ii) Ambos critican la identidad de los sujetos pues sólo hay diferencias difirientes o personajes indefinidos. Deleuze niega la identidad de las cosas en virtud de las diferencias entre diferencias. Godard no profundiza en la psicología de los personajes, sino que los hace experimentar sobre la trama.

(iii) Ambos reniegan de la teleología. Deleuze entiende que la filosofía no tiene un objetivo último sino que se va construyendo. Godard crea personajes que no tienen objetivos definidos ni tareas concretas. Sus films son abiertos y ambiguos.

⁴⁴⁵ Ishagpour, Y: “Arqueología del cine”, *Letra Internacional*, nº 71, 2001, pág. 71.

⁴⁴⁶ C, pág. 62-63.

(iv) Ambos rompen con la linealidad. Deleuze crea líneas pero líneas que siempre son de fuga sobre una filosofía-rizoma. Godard hace films-rizoma pues en el proceso de creación todo va metamorfoseándose.

La mezcla de los flujos desterritorializados que han sido robados –que no imitados- da lugar a una mezcla de devenires. Cada flujo desterritorializado es plegado y envuelto: el devenir-Nietzsche o el devenir-Bergson es plegado dentro de los textos múltiples y dinámicos de Deleuze; el devenir-Bergman, el devenir-Vertov o el devenir-Preminger es envuelto dentro de los films de Godard. Este modo particular de plegar las imágenes tiene su origen en la pragmática: Godard se zambullía en la historia del cine, en los planos que había visto de cineastas americanos, y los transformaba. Este modo de crear era una forma de hacer política. Ya hemos anticipado que la pragmática es la operación sobre las imágenes y los conceptos y que, por tanto, es la acción y la potencia creadora sobre los estratos fosilizados de la historia que suponen un modo de resistencia. Ante las prescripciones formales que van construyendo cánones y clasificaciones y ante la línea evolutivo-genética que organiza la historia, Deleuze y Godard componen su obra como crítica a las significaciones dominantes, al cine y la filosofía que imponen un orden establecido. Ante el método y las recetas, experimentación y conjunciones heterogéneas.

Así, la filosofía y el cine tienen que construir sus problemas y sus preguntas al margen de la historia: tiene que crear sus imágenes y conceptos fuera de los límites de las significaciones dominantes. Deleuze y Godard dejan de ser autores para convertirse en creadores, en fábricas de producción. Y esa producción, no lo olvidemos, no puede incrustarse en el sentido común que demarca la historia, sino en el sinsentido que está por producirse: “El sentido no es principio ni origen, es producto. No está por descubrir, ni restaurar ni reemplazar; está por producir con nuevas maquinarias”⁴⁴⁷. Y, por tanto, la creación y la producción es un devenir anti-oficial y anti-imitativo. Crear es producir conjunciones entre imágenes y sonidos, entre yo y el otro, entre el interior y el exterior, entre el sujeto y el objeto. Crear es disolver las determinaciones para acceder a lo indeterminado, para perder el rostro, la identidad. Para desaparecer en lo común.

⁴⁴⁷ LS, pág. 90.

Es hora de pasar página y poner en práctica esta pragmática experimental de cara a determinar las posibles relaciones entre imágenes y conceptos. Para ello, debemos hacer un recorrido por los lugares que ocupan cada uno de estos elementos que pondremos de inmediato en comunicación. Es decir: debemos construir una teoría de los lugares de la imagen y el concepto con la firme determinación de mostrar las diferencias que circulan en el intervalo. Se trata, por consiguiente, de construir una topología diferencial y pragmática a varios niveles. En primer lugar, se trata de mostrar la diferencia inscrita en los propios componentes fílmicos haciendo alguna referencia comparativa a lo que ocurre en los conceptos. En segundo lugar, se trata de mostrar la diferencia entre componentes de la imagen y del concepto. En tercer lugar, se muestra esta diferencia entre géneros filosóficos y cinematográficos. Y, por último, y en cuarto lugar, se trata de mostrar la diferencia entre dominios (teatro, ciencia, literatura, arte, etc...) como constitutiva de los movimientos del cine y la filosofía.

III. HACIA UNA TOPOLOGÍA DIFERENCIAL DE LAS IMÁGENES Y LOS CONCEPTOS

1. LA DIFERENCIA EN LOS COMPONENTES FÍLMICOS

El cine es lo que está entre las cosas, no las cosas, es lo que hay entre una persona y otra persona, entre tú y yo, y luego, en la pantalla, está entre las cosas.

GODARD

El cine es por entero modulación. No solamente las voces, sino también los sonidos, las luces y los movimientos están en constante modulación. Ciertos parámetros de las imágenes se someten a variaciones, repeticiones, parpadeos, bucles, etc...

DELEUZE

Pienso que esos dos tipos de problemática, como dirían nuestros colegas literarios, uno las reencuentra un poco en todas las situaciones, en todas las disciplinas; están los regímenes estables asintóticos que hay que caracterizar y luego el enfoque de regímenes inestables, que constituye un problema de frontera. Es finalmente un problema de determinismo. Una situación es determinista si la frontera que separa las cuencas de las diferentes cuestiones es suficientemente regular para poder ser descrita.

THOM

La noción de acontecimiento se encuentra ligada a la noción de “irrupción”, en el sentido de un quiebre de la continuidad y en un todo opuesta a esta. El acontecimiento, como emergencia de lo singular, se opone a la regularidad discursiva construida por los operadores de la continuidad.

FOUCAULT

1.1. GEOMETRÍA Y TOPOLOGÍA

Para definir las propiedades de la topología⁴⁴⁸ resulta fundamental ponerlas en relación con las propiedades de la geometría euclidiana ya que ambas ramas de la matemática comparten un territorio común: la búsqueda de propiedades invariantes entre una figura geométrica de origen y una figura geométrica de destino o transformada. La geometría considera, exclusivamente, un tipo de invariantes o constantes que los matemáticos llaman isometrías y que se pueden definir como una equivalencia entre dos cuerpos geométricos donde, tras un proceso de transformación rotacional, traslativa o reflectiva, conservan las medidas de todos los elementos que constituyen la figura: los ángulos, las longitudes, las áreas y los volúmenes. Veamos unos ejemplos:

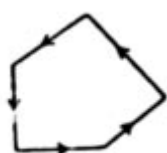


Figura A



Figura B

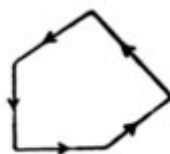


Figura A



Figura B

Equivalencia reflectiva

Equivalencia rotacional

Podemos observar como en la figura B se da una transformación en la que se conserva exactamente la misma relación métrica que la figura A.

¿Cuál es entonces la ruta que nos lleva de la geometría a la topología?, ¿qué semejanzas y qué diferencias descubrimos entre el discurso de la geometría y el de la topología? La semejanza fundamental entre ambas, como hemos avanzado, radica en el objetivo que comparten: el análisis de equivalencias, constantes e invariantes entre una figura de origen y una transformada. Sin embargo, cobra mayor potencia aquello que las separa y las lleva por una corriente analítica muy diferente, ya que las invariantes que observa la topología van más allá de la disposición métrica: la topología estudia las

⁴⁴⁸ Para un acercamiento a los conceptos básicos de la topología se recomienda: Macho, M.: “¿Qué es la topología?”, Sigma, nº 20, febrero 2002.

propiedades de los cuerpos que permanecen constantes, invariantes y equivalentes después de sufrir una transformación de sus ángulos, su longitud, su área y su volumen de modo que el agente transformacional no consistirá ni en rotar, ni en trasladar, ni en reflejar, sino en plegar, estirar, contraer y desplegar.

Así, mientras que en las invariantes de la geometría no hay modificación alguna de la longitud, los ángulos o las superficies; en las invariantes de la topología estos elementos geométricos ya no conservan su medida. Pero entonces, ¿qué se conserva, qué elemento permanece constante? Tan sólo trozos, huecos o intersecciones. Por eso, en un ejemplo ya clásico entre los topólogos, es posible que una taza de café se convierta en una rosquilla:



En este caso, la figura A, la taza de café, dispone de dos trozos, un hueco y dos puntos de intersección que, estirados y moldeados, se transforman en un sólo trozo, un sólo punto de intersección y un sólo hueco. La topología, de algún modo, es una “geometría de goma” que sustituye las equivalencias isométricas por equivalencias homeomórficas, y que, en vez de rotar, trasladar o reflejar una figura sin cambiar su estructura métrica, la pliega, la moldea o la contrae, preservando los mismos puntos estructurales, en posiciones próximas y sin sustraer ni añadir nuevos puntos. Por ello, si tenemos una figura geométrica y la doblamos, plegamos, dilatamos o contraemos, la figura que obtenemos va a tener una relación homeomórfica con la original, ya que potencia una proximidad entre los puntos que la componen y niega la aparición de nuevos puntos. Es decir, la transformación produce una continuidad marcada por la relación homeomórfica.

El avance de la topología sobre la geometría se basa, por tanto, en transgredir la restricción que imponía a la transformación, y que podemos resumir con la fórmula: “transformación sin cambio métrico”. La topología, por su parte, aporta una nueva

restricción a la transformación, que podemos contraer en una nueva fórmula: “transformación sin cambio de forma”. Entendamos que la forma es la estructura de puntos que en la figura transformada (Figura B) mantiene un grado de proximidad con la figura de origen (Figura A): un orden cuantitativo, cualitativo y relacional. Siempre que no separemos dos trozos unidos ni añadamos un trozo separado, estaremos en los márgenes de la topología.

1.2. INTRODUCCIÓN A LA TOPOLOGÍA DIFERENCIAL

Pero, ¿y si se transgrede también esta prohibición? ¿Y si se corta lo que está unido y se fusiona lo que está separado? En este punto nos empezaríamos a acercar a las propuestas de la topología diferencial de René Thom que tanto influjo han tenido en el pensamiento de Deleuze y el la cinematografía godardiana –de hecho, un capítulo de *Six fois deux* está dedicado al matemático-, y que nos van a ser de gran utilidad en la constitución de nuestra topología fílmica. De hecho, ya hemos avanzado algunos conceptos que pueden especificar -aunque sea de manera sucinta y superficial-, los caracteres de la topología diferencial. Si recordamos el primer principio del rizoma -que aplicamos al análisis de *Ici et ailleurs* junto con otras reglas de juego- decía que en toda relación entre dos objetos o posiciones hay un cambio de naturaleza de lo relacionado. Es decir, en lo que llaman Deleuze y Guattari “conexión heterogénea” no hay anclaje posible de los términos relacionados, en tanto que invariantes o constantes, pues su interacción provoca irremediamente una transformación que emborrona toda la coagulación identitaria. Ya no hay continuidad posible, sólo devenir discontinuo. Ya no hay transformación sin cambio de forma, como ocurría en la topología, sino devenir entre formas, dinamismo inter-formal. Como dice Nancy sobre la filosofía de Deleuze: “filosofía del recorrido y no del suelo ni del territorio”⁴⁴⁹. Permítase la sustitución del término “filosofía” por el término “topología” y obtendremos una de las claves de nuestro experimento: no una topología del territorio, de la posición, de la inmovilidad; sino una topología del recorrido, de la variación y del movimiento. Pero variación de “lo cortado” y “lo pegado”.

Por ello, el peso de nuestro interés va a recaer sobre aquella semejanza que compartían la geometría y la topología, esto es, la potencia de transformación pero, asumiendo esta potencia como una revolución que disuelve toda forma. Ni rotación, ni reflejo, ni pliegue, ni contracción, sino deformación ilimitada que no conserva los perfiles de las figuras, los seres o los sentidos. No nos va a interesar, por tanto, ni la conservación de las relaciones métricas entre los elementos que conforman la figura, ni la conservación de las formas que la sostienen. Lo que nos interesa, nos inquieta, nos seduce y revuelve nuestros sentidos es el oleaje dionisiaco de la transformación

⁴⁴⁹ Nancy, J.-L.: “Pliegue deleuziano del pensamiento” [Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, pág. 44]

permanente sin ley ni destino; la transformación de todos los elementos de las figuras que introduce la desconfiguración contranatura del espacio puro, continuo, homogéneo y permanente de las posiciones privilegiadas en favor de los espacios impuros, mutantes y heterogéneos que Deleuze y Godard conforman en sus creaciones: espacios discontinuos que posibilitan la emergencia de los acontecimientos singulares. Así, podemos comenzar a enunciar las fórmulas que van a guiar nuestras pesquisas: contra las posiciones fijas en el espacio, devenir; contra la continuidad pura entre posiciones, discontinuidad impura de las transformaciones.

Ahora bien, estas discontinuidades y estos devenires van a constituir las nociones fundamentales de la topología diferencial que transpondremos al dominio cinematográfico. Pero ¿por qué no aplicar el orden continuo que descubre la topología? Porque el cine, en tanto que arte del tiempo que pretende captar la vida en su movimiento, funciona mediante el engranaje de flujos de imágenes-movimiento heterogéneas y discontinuas. Podemos retrotraernos, en este punto, al comienzo de *La imagen-movimiento*⁴⁵⁰, donde Deleuze describe la primera tesis del movimiento de Bergson, esto es, la distinción entre el espacio recorrido, cuyas características son la homogeneidad y la divisibilidad; y el movimiento que es heterogéneo e indivisible. Ahora bien, la topología estudia los espacios recorridos y no puede hacerse cargo del movimiento sino es por medio de su paralización, de su petrificación como suma de cortes inmóviles, de instantes en el tiempo y de poses en el espacio: estudia, por tanto, la continuidad entre la figura original y la transformada en tanto petrificaciones que conservan una forma. La topología diferencial, por el contrario, parte de la dimensión heterogénea del movimiento, es decir, del carácter discontinuo de los objetos y, en consecuencia, de la impureza constitutiva de los mismos: los objetos son “mixtos impuros” que derivan continuamente (y ahí radica su discontinuidad permanente) de sí mismos, su lugar se deslocaliza al contacto con otros lugares, constituyendo una multiplicidad, un devenir, una Y, una transtopía. Es decir, la topología estudia los objetos puros de salida y de llegada, olvidando que los objetos no son mas que discontinuidades permanentes. René Thom ha creado un concepto clave: *cobordismo*. Cuando dos figuras unen sus bordes en el espacio, justo en ese lugar, emerge otro borde que no pertenece a ninguna de las figuras, algo así como un acontecimiento que se

⁴⁵⁰ IM, pág. 11.

libera de los grilletes de las coordenadas espaciales que imponen las figuras, para producir una novedad. En este sentido, la polémica entre la topología y la topología diferencial no deja de girar en torno al estatuto de las cosas, los objetos y los seres. Para la topología las cosas están arrojadas en un espacio homogéneo donde la diferencia está encarcelada: se pasa de un objeto A a un objeto B que conserva la forma del objeto A. La topología diferencial, sin embargo, rompe con la forma de los objetos de cara a instaurar un devenir. De algún modo, la topología distribuye los objetos según un orden homeomorfo, mientras que la topología diferencial lo hace de manera nomádica y anárquica. No hay, pues, juego de semejanzas y diferencias, de conjunciones o disyunciones, sino imposición diagramática deformante.

Por otro lado, debemos añadir que el problema de la topología y de la geometría es el vetusto problema de la esencia. Las invariantes, métricas o formales, buscan el oro puro de una esencia que permanece tras las transformaciones. Nosotros preferimos centrar nuestra investigación en el propio dispositivo de transformación, en la práctica que trasciende el orden de permanencia de las figuras para observar el bloque de devenir que se da entre dos figuras, objetos, seres o sentidos. Un devenir donde no hay una historia lineal.

Foucault cambió el rumbo de los estudios históricos al ocuparse de las discontinuidades microhistóricas -de las rapiñas, disfraces y trampas que se ocultan bajo el signo totalitario de la Historia⁴⁵¹- que parecen no entrar en esa corriente continua y omnipotente que todo lo arrastra. Nosotros, en un gesto similar, pretendemos aplicar la topología al estudio de las discontinuidades que aparecen en el cine de Godard. Sus films configuran un espacio heterogéneo donde se elaboran juegos en los que no es posible establecer equivalencias entre imágenes y sonidos. De este modo, entre una

⁴⁵¹ Sobre estas cuestiones véase Foucault, M.: *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid, 2000 pág. 10: “Paul Ree se equivoca, como los ingleses, al describir las génesis lineales, al ordenar, por ejemplo, con la única preocupación de la utilidad, toda la historia de la moral: como si las palabras hubiesen guardado su sentido, Los deseos su dirección, las ideas su lógica: como si este mundo de cosas dichas y queridas no hubiese conocido invasiones, luchas, rapiñas, disfraces, trampas. De aquí se deriva para la genealogía una tarea indispensable: percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona; encontrarlos allí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido por no tener nada de historia —los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos—: captar su retorno, pero en absoluto para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reencontrar las diferentes escenas en las que han jugado diferentes papeles; definir incluso el punto de su ausencia, el momento en el que no han tenido lugar (Platón en Siracusa no se convirtió en Mahoma...). La genealogía exige, por tanto, el saber minucioso, gran cantidad de materiales apilados, paciencia”.

imagen y un sonido no habrá un carácter continuo o equivalente: su alianza sólo será posible por diferenciación y no por asociación. Puesto que los bordes de la imagen no encajan con los del sonido, es preciso conectarlos por diferenciación para generar una imagen virtual. Este cortocircuito supone la emergencia de un acontecimiento singular que nos invita a reflexionar, pensar y sentir de forma diferente al cine clásico, al cine continuo donde no hay cortocircuito entre imagen y sonido y que, por tanto, no violenta al pensamiento. Si la topología prohíbe cortar lo unido y fundir lo separado, la topología diferencial fílmica de Godard no va a hacer otra cosa: su modo de pensar y de replantearse incesantemente qué es el cine, le llevan a producir discontinuidades, detenciones, rupturas, tartamudeos. No se trata de buscar únicamente nuevos contenidos y nuevas formas, sino nuevas relaciones entre contenido y forma⁴⁵²: relaciones diferenciales y variables, y no relaciones continuas e identitarias. Y esas relaciones diferenciales, variables y discontinuas pueden ejercerse transgrediendo estas dos prohibiciones de la topología: “cortando lo unido” (el *entre* o la *Y* como destrucción) y “uniendo lo disperso” (el *entre* o la *Y* como creación):

Si tomamos como hilo conductor, o como línea, esa exterioridad de las relaciones, vemos desplegarse, fragmento a fragmento, un mundo extrañísimo, abrigo de Arlequín o patchwork, hecho de plenos y de vacíos, de bloques y de rupturas, de atracciones y distracciones, de matices y de brusquedades, de conjunciones y de disyunciones, de alternancias y de entrelazamientos, de adiciones cuyo total nunca se logra, de sustracciones cuyo resto nunca queda fijado⁴⁵³.

O, como afirma Françoise Walh en su lectura desviada y oblicua de la *Lógica del sentido*: “Toda producción o acontecimiento de sentido sólo puede ser (...) una intervención que se agarre al encadenamiento del sentido –serie de series- para hacerlo trabajar por el doble gesto al cual se presta: cortar y ligar. Dividir y reanudar”⁴⁵⁴.

Veamos pues algunos ejemplos de estas estrategias de creación de sentido, por corte y por ligazón, en los films de Godard.

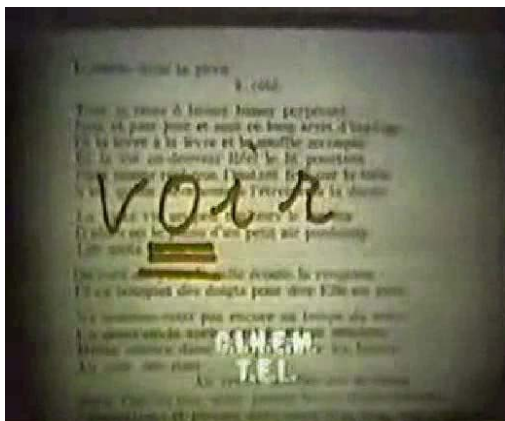
⁴⁵² Véase Baby, I.: “El grupo “Dziga Vertov”, Le Monde, 27 de abril de 1972.

⁴⁵³ D, pág. 69.

⁴⁵⁴ Wahl, F.: “El cubilete del sentido” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, pág. 64]

En *Le Gai Savoir*, por ejemplo, Godard inventa un tartamudeo que disuelve lo que se dice y lo que se ve. Cuando Emile y Patricia, en su tarea revolucionaria, deletrean las palabras y las imágenes para llegar a su mínima expresión, lo que hacen es cortar la unidad de la palabra y la de la imagen:

Nosotros disolvemos los sonidos y las imágenes



En la imagen aparecen interrelacionados tres elementos: la voz en *off* de Emile y Patricia que deletrean las palabras “T-e-l-e-v-i-s-i-o-n” y “c-i-n-e-m-a”, las fotografías como instantes suspendidos o unidades mínimas de tiempo, y las anotaciones alfabéticas sobre estas imágenes: “elements de savoir”, “socialisme”, etc... Entre esos tres elementos fílmicos hay sin duda un circuito heteróclito de relaciones que describen el objetivo compositivo del film: en primer lugar, recoger imágenes y sonidos; en segundo lugar, descomponer esas imágenes y sonidos; en tercer lugar, recomponer y crear modelos de imagen y sonido. El paso de la descomposición o de “cortar lo unido” aparece expresado bajo tres formas diferentes que se comunican entre ellas, que “funden lo separado”: lo icónico de las fotografías, lo fónico de la voz en *off*, y lo alfabético de las palabras escritas sobre las fotografías, pierden su lugar homogéneo y su quietud en un baile que hace a cada elemento abandonar sus límites y su contexto gracias al trabajo de intervención, al *ready-made*, a la danza disidente o “disidanza”⁴⁵⁵ entre/con las materias expresivas. De algún modo, la operación de Godard transgrede consecutivamente las prohibiciones de la topología en un movimiento dual: movimiento disyuntivo del tartamudeo, movimiento conjuntivo de una nueva sintaxis. Así, Godard hace tartamudear al lenguaje, no lo hace rotar ni lo pliega ni lo contrae, sino que lo rompe para recomponerlo de otro modo, para deconstruirlo, para incrustar una disonancia en el centro de la sintaxis, esto es, en la espina dorsal del sistema de la lengua dominante. Sin duda la relación de las operaciones godardianas de montaje tienen cierto aire de familia con la deconstrucción de Derrida, como apunta McCabe⁴⁵⁶. El autor de *De la gramatología* define esta operación del siguiente modo: “Lo que se denomina la ‘deconstrucción’ obedece de manera innegable a una exigencia *analítica*, a la vez crítica y analítica. Se trata siempre de *deshacer*, *desedimentar*, *descomponer*, *desconstituir* los sedimentos, artefactos, presupuestos, instituciones”⁴⁵⁷. Sobre esta tarea deconstructiva Zunzunegui ha escrito: “la exigencia de deconstruir las formas canónicas del cine de todos los días para establecer “una lucha entre imágenes y sonidos” que hiciese aparecer “relaciones nuevas” entre ambos, presuponía un “nuevo espectador” que uniese a

⁴⁵⁵ Concepto robado de la artista plástica Nancy Spiro.

⁴⁵⁶ McCabe, C.: *Godard*, pág. 232: “En la película aparece la cubierta del clásico de Derrida *De la grammatologie* (1967). Sería una equivocación dar por supuesto que Godard había leído un libro determinado, pero está claro que Le Gai savoir es un intento de deconstruir las relaciones convencionales entre sonido e imagen”.

⁴⁵⁷ Derrida, J.: *Resistencias del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1997, págs. 46-47.

su radicalidad izquierdista la pasión por una nueva manera de inscribir la política en la obra pretendidamente artística”⁴⁵⁸.

Y todo ello, toda deconstrucción, es posible gracias al uso del video como técnica que sirve para desarrollar la crítica y el análisis, para hacer preguntas y construir problemas⁴⁵⁹.

Podemos, incluso, aventurarnos a entrever en este proceso de transformación del material por medio del video algunos aires nietzscheanos, dionisiacos y destructivo-constructivos, que también lo emparentan con el siguiente aforismo de Bresson: “Ver los seres y las cosas [y el lenguaje, añadimos nosotros en la sana e inocente intuición de que el ser es lenguaje] en sus partes separables [...] Hacerlas independientes para darles una nueva dependencia”⁴⁶⁰. Es decir: del mundo capturamos las imágenes y los sonidos y, a continuación, los descomponemos y los recomponemos. No hace falta que estas imágenes sean próximas o continuas. Ahora bien, estas descomposiciones no tienen otro fin que el pedagógico: se descomponen (un acto de descomposición –que también se da en las paradojas de Deleuze⁴⁶¹– y que permite liberar el sentido de las imágenes y los sonidos) para que los espectadores-alumnos no pasen demasiado rápido de una imagen a otra, de un sonido a otro. Se trata, como afirma Daney de “cuidar a un público de alumnos para retrasar el momento en que correrían el riesgo de pasar demasiado rápido de una imagen a otra, de un sonido a otro (...) De ahí que la pedagogía godardiana consista en no dejar de volver sobre las imágenes y los sonidos, designarlo, duplicarlos, comentarlo, ponerlos en abismo, criticarlos...”⁴⁶²

⁴⁵⁸ Zunzunegui, S.: “En busca de nuevas imágenes”, *Cahiers du cinéma España*, nº 11, abril 2008.

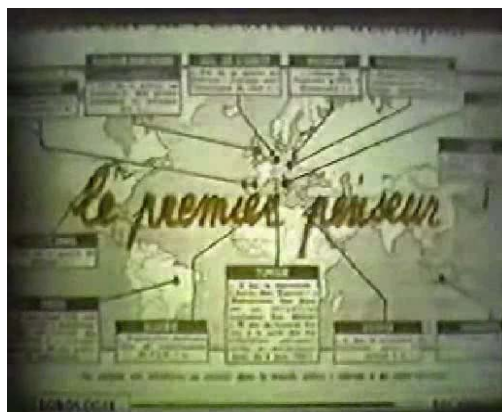
⁴⁵⁹ Sobre el uso del video véase Dubois, P.: *Video, Cine, Godard*, Centro Cultural Rojas, Buenos Aires, 2004, pág. 114: “El video para él es un “estado” permanente. Es una manera de respirar a través de las imágenes, de estar íntimamente unido a ellas, una manera de plantear preguntas y de buscar respuestas (...) ¿Cómo? ¿Por qué? ¿Qué se puede hacer? Toda la obra de Godard de este período se plantea este tipo de preguntas. Y el video, que descubre y se apropia de ese momento, le parece la única posibilidad para “combatir con las mismas armas”, esto es, para responder “en imágenes y sonidos” al bloque de preguntas, que se dirigen al por qué no sabemos más cómo comunicar, hablar, ver y pensar, y cómo se pueda tratar todavía de hablar y crear con imágenes y sonidos”.

⁴⁶⁰ Bresson, R.: *Notas sobre el cinematógrafo*, pág. 33.

⁴⁶¹ Sobre la relación corte-sentido véase Wahl, F.: “El cubilete del sentido” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, pág. 66]: “Cortar, pero en el sentido de desligar, es lo que hacen las paradojas, de las que Deleuze espera que liberen el sentido del buen sentido”.

⁴⁶² Daney, S.: “El terrorizado (pedagogía godardiana)” [En *Cine, arte del presente*, pág. 46]

En muchos films encontramos elementos lejanos que, puestos en relación, encuentran un lugar común. En el film que nos ocupa, Godard dice, por medio de la voz de uno de los protagonistas, lo siguiente: *“Esos dos sonidos que no tienen nada en común, es concebible que lo puedan tener. Así que lo que tenemos que encontrar es qué los separa, y cuando nosotros sabemos qué es, entonces usamos esos dos sonidos juntos y su relación empieza a ser correcta.”* Y unas secuencias más tarde: *“Una imagen no es una imagen sino la contradicción de una imagen, y lo mismo para el sonido”*. En este caso nos encontramos un Godard, presuntamente dialéctico, que canta las alabanzas de Hegel y al que, en uno de sus *collage* característicos, considera el pensador que ha logrado construir un sistema filosófico irrefutable:





Sin embargo, hay que decir que es imposible encontrar una imagen contraria a otra o, para ser más precisos, totalmente contraria. El problema de la filosofía Hegel radica en su *modus operandi*: distribución y reparto de determinaciones fijas, permanentes, unitarias y puras que entran en contradicción olvidando que los seres y las cosas son mixtos, múltiples y móviles y, por consiguiente, nunca pueden contrariarse absolutamente. Por tanto, si las cosas o las imágenes son impuras, sólo es posible la diferencia entre ellas y nunca podremos reducirlas o paralizarlas. Estas relaciones diferenciales entre las imágenes (o los sonidos) también se construyen “fundiendo lo separado”, pero de manera no-dialéctica. Godard, a pesar de su interés por Hegel, no se da cuenta de que mediante en su “forma impura de montar” es imposible concebir proceso dialéctico alguno. O, para ser precisos, proceso dialéctico de tipo hegeliano.

Pero, en fin, pongamos algún ejemplo de fusión de lo separado no-dialéctico. En *Masculin-femenin* encontramos dos sonidos separados, lejanos y pertenecientes a lugares diferentes en el conjunto audiovisual: uno pertenece a la voz en *off* y otro a la voz en *in*. En la voz en *off*, Godard introduce un comentario acerca de una toma fallida, lo que supone la inclusión de un sonido que no pertenece a la ficción, esto es, al diálogo que mantienen los protagonistas, sino a su proceso de construcción (en cursiva):

- ¿De qué te ríes?
- La toma 35 no resultó.
- Me río de mi mismo.
- Cómo se parece a Brigitte Bardot.
- Por eso lo marqué aquí. Está señalada.

En este punto, tenemos que decir que la topología se puede aplicar al cine clásico, que podemos calificar como causal, racional y regular, y que busca homogeneizar el espacio fílmico. El cine clásico es un cine de la forma donde, a pesar de las transformaciones de los elementos (imágenes y sonidos), no se pierde la forma de los mismos. El cine moderno, por el contrario, es un cine de lo múltiple, un cine que distribuye los lugares de manera irregular y donde las transformaciones entre los elementos suponen una discontinuidad, ya sea por separación de lo unido o tartamudeo, ya sea por unión de lo separado, como hemos visto en la diferencial ficción-realidad entre el diálogo de los personajes y el comentario de Godard. Por tanto, los elementos topológicos del cine moderno están en un estado de diferenciación universal que los entrecruza, que distancia sus bordes, sus vecindades, sus lugares, sus sonidos o sus imágenes. En definitiva, que funde varios lugares heterogéneos. Así, en tanto que elementos impuros, no son ajenos a la mezcla y la interacción con otros elementos. De algún modo, provocan que cada elemento pierda su lugar para entrar en devenir. En este sentido, nos encontramos que entre la imagen y el sonido no hay continuidad, puesto que cada uno de ellos, en tanto elemento, abandona su lugar, su pureza y su homegeneidad al entrar en alianza. Cada imagen y cada sonido, en la mezcla, entra en un estado de redefinición permanente que disuelve todos los contornos.

La topología fílmica de Godard, por tanto, es diferencial, ya que no pone el acento en el lugar que corresponde a cada imagen o sonido, ni pretende establecer equivalencias o invariantes entre la forma de la imagen y la del sonido. Su preocupación es la de iluminar el movimiento que se instala entre la forma de la imagen y la del sonido, esto es, la inter-forma que todo lo transforma y que no conserva nada (ni una equivalencia métrica ni una equivalencia formal) sino la diferencial que constituye sus relaciones y hace flotar el acontecimiento singular, la novedad, la visibilización de aquella fuerza invisible. Así, la topología diferencial fílmica tendrá que escrutar los movimientos que emergen entre la imagen, el sonido y entre la imagen y el sonido y constituye lo que Badiou llama situación filosófica: “El cine es una situación filosófica [...] una situación filosófica es la relación entre términos que, en general, no mantienen relación alguna”⁴⁶³. Y, en este sentido, produce una nueva sintaxis, un nuevo reparto de las imágenes y los sonidos: “Una obra es una nueva sintaxis [...] En el cine, la sintaxis

⁴⁶³ Badiou, A.: “El cine como experimentación filosófica” [En Yoel, G.: *Pensar el cine I*, pág. 23]

son los encadenamientos y re-encadenamientos de imágenes, pero también las relaciones entre imágenes visuales e imágenes sonoras”⁴⁶⁴.

De algún modo, para construir nuestra topología fílmica, hay que olvidar el par materia-forma -par que delimita las coordenadas de los términos- y aprovechar el empuje del par materia-fuerza -par de la transformación que germina entre términos extraños. La diferencia nunca cristaliza como forma, sino como fuerza que redistribuye los elementos de una manera novedosa.

⁴⁶⁴ Deleuze, G.: “El cerebro es la pantalla” [En RL, pág. 260]

1.3. HETEROGENEIDAD FÍLMICA

Antes de determinar las coordenadas de una posible topología fílmica diferencial en el cine de Godard hay que desarrollar ciertas acotaciones en torno a la presunta especificidad de lo cinematográfico. Si nuestro propósito teórico se basa en el descubrimiento de los gestos y movimientos cristalizados en los textos fílmicos, entonces resulta fundamental determinar su materia expresiva. En este sentido, la pregunta que habría que elaborar no es de carácter general: ¿Qué es el cine?, sino singular: ¿Cuántos elementos tiene el cine? ¿Dónde se distribuyen? ¿Cómo operan? Es decir, no se trata de descubrir la esencia de lo cinematográfico sino su modo de producción y de estructuración. Para ello, hay que valorar si el cine está compuesto por una multiplicidad de materias de expresión o por una sola⁴⁶⁵.

Muchos semiólogos inciden en la idea de que cada lenguaje se define por una materia de expresión específica, por un significante que no comparte con ningún otro lenguaje. Desde estos presupuestos de exclusión, habría que decir que la materia de expresión propia del cine es la imagen en movimiento ordenada según un orden secuencial y, por consiguiente, las otras materias de expresión (imagen escrita, sonido fonético, sonido musical o ruido) no serían más que subordinadas. Como dice Metz: “el cine, así entendido, se convierte en un código único y total”⁴⁶⁶. Esta reducción de toda materia expresiva al código visual totalitario de las imágenes en movimiento hizo fortuna en las reflexiones de los primeros teóricos y críticos del cine (Bazin, por ejemplo, escribía: “El cine mudo es un arte completo. El sonido no desempeñaría más que un papel subordinado”⁴⁶⁷) y, puesto que todavía el cine sonoro no había hecho su aparición en escena, se limitaron al análisis del código visual. Hay que apuntar, de todas formas, que el cine mudo no desarrolla únicamente el código visual, ya que los intertítulos ponen de relieve la existencia de un código de la lengua y de la escritura. Es

⁴⁶⁵ Sobre el problema de la heterogeneidad fílmica se puede consultar Alonso García, L.: *La oscura naturaleza del cinematógrafo. Raíces de la expresión aurovisual*, Ediciones de la mirada, Valencia, 1996. Véase también Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M.: *Estética del cine*, Paidós, Barcelona, 2002, págs. 294-202. Véase también Eco, U.: “Acerca de las articulaciones del código cinematográfico” [En *Comunicación 1. Ideología y lenguaje cinematográfico*, Alberto Corazón, Madrid, 1969]

⁴⁶⁶ Metz, C: *Lenguaje y cine*, Larousse, Barcelona, 1973, pág. 48. Sobre la distinción entre cine mudo y cine que busca su especificidad en el lenguaje de las imágenes véase Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M.: *Estética del cine*, Paidós, Barcelona, 2002, pág. 46.

⁴⁶⁷ Bazin, A.: “La evolución del lenguaje cinematográfico” [En Bazin, A.: *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2006, pág. 84]

más, según Mitry, los códigos sonoros también estaban presentes en las palabras, los ruidos y los gritos de los personajes del cine de mudo que, a pesar de ser inaudibles eran entendidos por el espectador. Se daba el caso de que no había materia de expresión propiamente dicha pero sí código en tanto que los espectadores se percataban cuando un personaje gritaba. De este modo “el cine de antaño no era mudo, era silencioso”⁴⁶⁸.

Esta defensa del código específico de lo cinematográfico fue renovada con la emergencia del cine sonoro que, a pesar de la multiplicidad de elementos que ponía en juego y en conjunción con la imagen en movimiento, muchos teóricos, como insinúa Metz⁴⁶⁹, sucumbieron a la tentación de subsumir las nuevas materias de expresión al código único y total determinado por el signo visual. De todas formas, la reflexión de Metz, que en parte compartimos, finalmente termina por definir el cine como un medio de expresión flexible que contiene en su interior diferentes materias de expresión relacionadas con códigos no visuales y que funcionan dentro del marco del film. Ahora bien, aunque los códigos estén sumamente definidos por un criterio de demarcación propio, esto es, por un *topos* cerrado, en su conjunción dentro del hecho fílmico estos códigos disuelven sus contornos para potenciar intersecciones con los otros códigos y abrir así un espacio transtópico o, en este caso, transcódico. Así, si bien es verdad que cada uno de los códigos se rige por un criterio identitario y por una forma que define su especificidad, la conjunción dentro del film posibilita la ruptura con la forma de la identidad para poner en movimiento una forma diferencial, abierta y móvil. Metz insiste en el carácter no especializado del cine, pues no comporta un único sistema signifiante, es decir, una sola materia expresiva regida por la acción de un único código. El cine es un lenguaje complejo capaz de decirlo todo y, en este sentido, es portador de mensajes no especializados. Y esto, apuntemoslo, se hace más patente que en cualquier otro modelo cinematográfico en el cine de Godard: “El avance de Godard sobre los otros manipuladores de imágenes y de sonidos reside en su total desprecio por todo discurso que tiende a definir, a preservar una “especificidad” del cine”⁴⁷⁰.

Ahora bien, hay que hacer algunas distinciones para clarificar este asunto de la multiplicidad códica. Por un lado, están las materias de expresión que componen el

⁴⁶⁸ Mitry, J.: *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, Akal, Madrid, 1990, pág. 97

⁴⁶⁹ Véase Metz, C: *Lenguaje y cine*.

⁴⁷⁰ Daney, S.: “El terrorizado (pedagogía godardiana)” [En *Cine, arte del presente*, pág. 46]

film. Por otro lado, los códigos cinematográficos que rigen en cada una de las materias de expresión. Y, finalmente, los códigos no cinematográficos cristalizados en la materia del film: transfondo político, ético, etc... De momento nos centraremos exclusivamente en los códigos cinematográficos.

Digamos ya que a pesar de la homogeneidad exterior de lo fílmico, es preciso descubrir las intensiones y materias heterogéneas⁴⁷¹, las fuerzas compositivas que complican su presunta especificidad. Estas fuerzas compositivas son las que definen a lo audiovisual como una multiplicidad estratificada. Como asegura Deleuze en su estudio sobre Foucault “la multiplicidad no es axiomática ni tipológica, sino topológica”⁴⁷².

La banda de imagen, por un lado, tiene dos materias de expresión (Hjelmslev) o significantes (Saussure): las imágenes y las anotaciones gráficas, ya sean títulos, intertítulos o subtítulos. La banda de sonido, por otro lado, tiene como materias de expresión los ruidos naturales o artificiales, las voces y la música. Estas materias, sin embargo, van a soportar una serie de signos que van más allá del material. Siguiendo la tipología de Peirce distinguimos tres tipos: los índices (testimonian la existencia del objeto y mantiene con él una relación causa-efecto), los íconos (reproducen cualidades del objeto sin que esto implique su existencia) y los símbolos (no dice nada de la existencia ni de las cualidades del objeto: es convencional y arbitrario). Así, según Cassetti “las imágenes son inmediatamente iconos, mientras que la música y las palabras son símbolos y los ruidos índices”⁴⁷³. Habría que añadir, para completar la correlación de Cassetti, que las anotaciones gráficas son también símbolos.

Podemos, pues, definir cierta correlación entre las materias de expresión del film y su dimensión códica. Los cinco códigos que componen la heterogeneidad material de un film del siguiente modo: la iconicidad como código de la imagen, la alfabeticidad como código de las anotaciones gráficas, la sonicidad como código de los ruidos, la fonicidad como código de las voces y la musicidad como código de la música. Esta descripción de los códigos es estructural y topológica y se preocupa por distinguir y

⁴⁷¹ Badiou, A.: “El cine como experimentación filosófica” [En Yoel, G.: *Pensar el cine 1*, pág. 64]: “*Hacen falta recursos técnicos, pero también materiales complejos, sobre todo materiales heterogéneos*”.

⁴⁷² F, pág. 40.

⁴⁷³ Cassetti, F. y Chio, F. di: *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 2007, pág. 63.

clasificar una serie de invariantes fílmicas que están presentes en los films. Nosotros nos apoyaremos en estos códigos (topológicos) de cara a buscar los intersticios (diferenciales) que hay entre ellos. Es decir, necesitamos describir el contorno de los códigos, su continuidad y homogeneidad para luego observar como Godard los pone en movimiento, los descentra y los interconecta.

Godard tiene una fórmula cuanto menos enigmática: “Quiero ser capaz de ver lo que no se ve”. ¿Qué entendemos? ¿Qué nos quiere decir? Con esta fórmula Godard parece arrojar luz sobre el dispositivo topológico que pretendemos poner en marcha. Lo que no se ve, podemos decir, es justamente la diferencial entre dos elementos: el no-lugar que está, por ejemplo, entre dos imágenes, dos sonidos, o una imagen y un sonido. Y esto que no se ve es el acontecimiento que interrumpe la continuidad de los lugares y los códigos y que dispara un lugar virtual o no-lugar que constata la emergencia de una singularidad: un no-lugar, un inter-código que no se fija y que constituye la unidad mínima de la escritura godardiana⁴⁷⁴.

Nuestro propósito, por tanto, es describir los diferentes devenires entre los diferentes códigos del film y observar las diferentes rupturas que se dan entre ellos. Sin embargo, hay que romper con la propia idea de “ruptura”⁴⁷⁵. La ruptura no como condición de lo histórico, es decir, como sucesión de rupturas en una serie continua y uniforme que tiende a un fin determinado. Se trata, por tanto, de la ruptura que no se deja engullir por el orden permanente impuesto por la historia o por las codificaciones socio-políticas. La ruptura, en suma, que hace irrumpir un no-lugar, como la relación de la no relación, como síntesis heterogénea.

⁴⁷⁴ Véase Douchet, J.: “Le théorème de Godard”, *Cahiers du cinema*, n° 437, noviembre, 1990: “A menudo en mis conferencias me reprochan mi admiración por las películas de Godard. Me dice: “No se entiende nada. Eso no interesa al público. Es demasiado complicado”. Yo respondo entonces citando a François Jacob: “Cuando más complejo es el organismo, más libre es”. Y la extraordinaria libertad del cine de godard prohíbe que sea complicado, le empuja a ser complejo. Pero esta complejidad sólo puede establecerse a partir de elementos extremadamente simples”.

⁴⁷⁵ Sobre la idea de ruptura véase Baby, Y.: “Pour Vieux écouter les autres”, entrevista con Godard, *Le Monde*, 17 abril 1972: “Para romper definitivamente con cierta manera de hacer cine era preciso empezar por romper con el concepto clásico de ruptura”. Véase también Badiou, A.: “El cine como experimentación filosófica” [En Yoel, G.: *Pensar el cine 1*, pág. 28]: “la filosofía se interesa en las relaciones que no son relaciones. Deleuze tenía un modo de nombrar esas relaciones: las llamaba “síntesis disyuntivas. Síntesis disyuntiva quiere decir justamente eso: una relación que no es una relación, una relación paradójica, una ruptura [...] Finalmente, la filosofía es la teoría de las rupturas, el pensamiento de las rupturas”.

Podemos advertir como Bresson preconiza la idea del no-lugar en el campo cinematográfico. Cuando dice que una imagen aislada que expresa algo con claridad no puede componerse con las demás por su plusvalía significativa, lo que está adelantando son algunas de las cuestiones y problemas que vamos a desarrollar en nuestra topología diferencial. La relación diferencial de las posiciones rompe con la propia posición y con su continuidad, y esto sólo es posible si la posición es lo suficientemente indefinida y asignificante para entrar en relación con las otras. Es decir, tiene que perder su lugar para componerse y sólo lo puede hacer si está abierta al encuentro. Así, los códigos fílmicos se convierten en códigos en dispersión: “La energía de la imagen es disipativa”⁴⁷⁶, dice Deleuze en su posfacio a Beckett.

No se trata, por tanto, de trazar un mapa de las diferencias de los códigos, sino de introducir la propia diferencia en la carne de los distintos códigos. De algún modo, pretendemos arrojar luz sobre el lugar an-árquico (univocidad del ser) que ocupan los pre-códigos (equivocidad de las multiplicidades o no-lugar) antes de determinarse.

El no-lugar de la diferencia de cada pre-código sería el lugar de la expresión de las diferentes materias que componen la expresión fílmica.

⁴⁷⁶ Deleuze, G.: *L'épuisé* [Citado en Morey, M.: “El sueño traiciona la noche”, Archipiélago, nº 17, otoño 1994]

1.4. LA DIFERENCIA EN LA ICONICIDAD: IMÁGENES-SUPERPOSICIÓN E IMÁGENES-MOSAICO. IMÁGENES-NEGRO E IMÁGENES-BLANCO.

La topología diferencial fílmica desatiende el estudio de la iconicidad o código de la imagen, pues ésta no nos aporta más que constantes y homogeneidades. Casetti y di Chio en su libro *Cómo analizar un film*⁴⁷⁷ analizan los códigos que regulan la imagen: códigos de denominación y reconocimiento icónico (que permiten identificar las figuras en la pantalla), códigos de la transcripción icónica (que permiten la correspondencia entre los rasgos semánticos y los artificios gráficos), códigos de la composición icónica (organizan las relaciones entre elementos en el interior de la imagen y se subdividen en códigos de plasticidad y códigos de figuración), códigos iconográficos (regulan la construcción de las figuras definidas, pero fuertemente convencionalizadas) y los códigos estilísticos (asocian los rasgos de los objetos con la personalidad del sujeto de la enunciación). Estas regulaciones son las que Godard trata de transgredir a la hora de construir algunas de sus imágenes.

Vamos a estudiar, por este motivo, como la iconicidad se desvanece en el seno del espacio entrópico godardiano. Es decir, vamos a describir como este espacio móvil, donde los códigos se deslocalizan y donde sólo hay transtopías visuales, rompe con la relación cualitativa entre la imagen y el objeto.

En este sentido, es imprescindible hacer una breve recapitulación de algunos tipos de imágenes analizados en los capítulos I.2. “Jugando con Ici et ailleurs” y I.3. “El montaje de la diferencia”. Nos referimos a las imágenes que llamaremos a partir de ahora imágenes-superposición e imágenes-mosaico.

Para empezar, cabe decir que los códigos de figuración de la imagen, según la semiología fílmica, describen la disposición de los elementos en la imagen. Es decir, la imagen, en tanto que materia de expresión específica del cine, recoge en su interior una serie de elementos representados: personajes, paisajes, decorados o cosas interrelacionadas: “lo que resulta importante aquí es el juego de los contornos, que construyen bien esquemas reconocibles, bien figuras interrumpidas, bien una amalgama

⁴⁷⁷ Casetti, F. y Chio, F. di: *Cómo analizar un film*, págs. 72-75.

indistinta, etc...”⁴⁷⁸. Esta relación figurativa puede ser de dos tipos: saturada o rarificada.

Cuando los elementos alcanzan un número muy alto, decimos que la imagen es saturada. El cinemascopio y la profundidad de campo, según Deleuze⁴⁷⁹, posibilitan la multiplicación de estos elementos y sus relaciones. Sin embargo, Deleuze no hace referencia a algunas imágenes saturadas que ya hemos estudiado. Es el caso de las superposiciones o sobreimpresiones⁴⁸⁰ que compone Godard en *Histoire(s) du cinéma* y que, a diferencia de las imágenes con gran profundidad de campo, están construidas a partir de archivos audiovisuales⁴⁸¹, lo que trae, anotémoslo, una consecuencia decisiva: la multiplicidad de elementos no se produce en la fase de registro o rodaje, sino en la de montaje y alcanza, en algunos casos, tal complejidad que se hace muy difícil su lectura. La imagen se ha hecho estratigráfica: en ella se funden o coexisten dos tiempos diferentes que implican un devenir. No hay historia en tanto que no hay sucesión de imágenes. Como afirma Pellejero “La temporalidad del devenir es un orden de superposiciones, en tanto que la historia, o, mejor, el tiempo de la historia se sucede. La temporalidad de los devenires diverge sensiblemente de la perspectiva estrechamente histórica del antes y el después, para considerar un *tiempo estratigráfico*, en el que el antes y el después tan sólo indican un orden de superposiciones”⁴⁸². Además, de algún modo, esas imágenes están, parafraseando a Platón, alejadas de los objetos en dos grados de realidad, lo que conlleva una mayor pérdida del aquí y ahora de su aura:

⁴⁷⁸ Casetti, F. y Chio, F. di: *Cómo analizar un film*, págs. 74.

⁴⁷⁹ IM, pág. 41.

⁴⁸⁰ Sobre la importancia de la sobreimpresión véase Ishagpour, Y: “Arqueología del cine”, Letra Internacional, nº 71, 2001 (Entrevista con Godard): “*Las Histoire(s) eran como cine, técnicamente es algo manual, son cosas muy simples, de las cuarenta posibilidades de las que disponía no he utilizado más que una o dos, sobre todo la sobreimpresión... No había una gran mesa, ni un equipo con veinticinco televisores, ni siquiera tenía un documentalista... Las sobreimpresiones, todo eso viene del cine, son trucos que ya utilizaba Méliès...*”

⁴⁸¹ Sobre el uso de los archivos audiovisuales y el *found footage* se puede consultar Weinrichter, A: *Desvíos de lo real*, T&B Editores, Madrid, 2005

⁴⁸² Pellejero, E.: *Deleuze y la redefinición de la filosofía*, pág. 158.



En esta imagen, vemos como la iconicidad, en tanto reproducción del contorno y las cualidades de un objeto, no funciona. La yuxtaposición de varias imágenes desequilibra y disuelve el anclaje con los objetos y, por tanto, niega cualquier proceso representativo potenciando la emergencia de una deformidad, de una inter-forma, de una transtopía visual. El lugar de la imagen de Marilyn y su anclaje con el objeto que representa pierde densidad al entrar en contacto con el lugar de la imagen de los pájaros. Este contacto pone en movimiento una transtopía que imposibilita la representación y la iconicidad: el lugar, la pureza y la continuidad de cada una de estas imágenes-movimiento se emborrona en la superposición, en el mestizaje icónico e implica una suerte de liberación de la representación al fundir sus respectivos contornos: al “fundir lo separado”.

De este modo, la iconicidad y la figuración sólo sirven para estudiar imágenes puras y acabadas, pero no para estudiar las diferenciales entre imágenes o transtopías visuales que Godard pone en práctica. Hay que apuntar, sin embargo, que aunque el código de la figuración es puesto en entredicho, se puede distinguir, aunque de manera precaria, el rostro de Marilyn y la manada de pájaros. Además, el código de la plasticidad se mantiene de una forma novedosa y paradójica: la figura de Marilyn deviene fondo en el que la figura y el fondo de la imagen de los pájaros se posa. Hay un intercambio y una circulación metamórfica entre figura y fondo.

Ahora bien, la iconicidad no sólo está relacionada con la figuración, sino también con la narración: siempre se trata de contar una historia entre dos figuras. Ya vimos como en *Ici et ailleurs* Godard ensayaba una crítica del dispositivo del encadenamiento de las imágenes, un dispositivo que tendía a un fin que se imponía

como sentido único y predeterminado para construir una imagen compuesta de varias imágenes simultáneas liberadas del engranaje teleológico. Sin duda, esta suma de una “imagen Y otra” supone una ruptura con una de las prohibiciones de la topología normativa: “separar lo unido”. O lo que es lo mismo: romper el encadenamiento:



Así, en esta imagen-mosaico o imagen-profusión⁴⁸³, en esta imagen construida con otras imágenes, el espectador establece un itinerario y una exploración personal. Volviendo a la cita del inicio del capítulo, podemos ver como, en esta imagen, cristaliza la idea de que el cine es aquello que está entre las cosas. Sin embargo, la ruptura con la forma de la representación, con la narración y con la iconicidad es diferente a la ruptura de las imágenes superpuestas. En este caso, la forma de las imágenes, enclavadas en lo que podemos calificar como “supra-imagen”, no sufre deformación alguna. Ahora bien, lo que sí sufre una mutación es el encadenamiento de las imágenes: el trayecto narrativo que se inscribe entre ellas. De este modo, podemos ver como la narración que está emparentada con la figuración. Así lo entiende Deleuze en su estudio sobre la pintura de Bacon:

Lo figurativo (la representación) implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que se supone que ilustra; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes dentro de un conjunto compuesto que otorga precisamente a cada una su

⁴⁸³ Término similar a imagen-mosaico, aunque con un sentido diferente, utilizado para definir el cine hipermoderno. Véase Lipovetsky, G. y Serroy, J.: *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Anagrama, Barcelona, 2009, pág. 81: “Cada vez más colores, cada vez más sonidos y más imágenes [...] esta profusión quiere reflejar hoy un mundo que por su lado se ha vuelto desmadido, hinchado, hipertrófico”

objeto. La narración es el correlato de la ilustración. Entre dos figuras, para animar el conjunto ilustrado, siempre se desliza, o tiende a deslizarse, una historia.⁴⁸⁴

En puridad, para que haya historia tiene que haber al menos dos figuras bien definidas. Esta es la articulación mínima de un relato.

Por otro lado, la distribución de los elementos de la imagen puede reducirse a su mínima expresión cuando la pantalla se rarifica: cuando se vuelve totalmente blanca o totalmente negra –o totalmente roja, verde, azul. En este caso, la iconicidad es totalmente desterrada, pues no hay ningún objeto representado en la imagen. Pero, si no hay objeto, ¿qué es, entonces, lo que hay?

Veamos, pues, los usos que hace Godard de la pantalla negra y blanca en *Scénario du film Passion*, un film-guión⁴⁸⁵ donde el cineasta reflexiona, por medio del uso del video, sobre el film que acaba de rodar (*Passion*) y donde hace especial hincapié en la diferencia entre escribir y ver un guión –otros, como Jean Rouch, incluso hablan de “escuchar un guión”⁴⁸⁶– ante una pantalla en blanco:



⁴⁸⁴ FB, pág. 14.

⁴⁸⁵ Sobre la relación entre los films y los ensayos en vídeo sobre las preguntas que suscitan dichos films véase Dubois, P.: *Video, Cine, Godard*, pág. 120: “[Estos ensayos son] trabajos de video presentados como momentos de reflexión personal sobre preguntas que los filmes proponían o hubieran podido proponer en la realización “en su modalidad propia”. Aquí entonces encontramos una nueva posición en la experimentación del video: no ya en el film (mixed con su materia orgánica, con su cuerpo) no más en la TV (como en su expresión interna, reprimida), sino próximo al film (y como veremos más tarde, hasta próximo al cine) -en otras palabras, paralelo a él, tangente, siempre “al alcance” pero separado, independiente, “consciente de la distancia que los separa”-, y atento a cómo realizar esta separación, bien escogida, de fuerzas creativas. El principio de los 80 ve al cine y al video “en estéreo”, que caminan juntos observándose mutuamente, que se adelantan, se reflexionan el uno al otro, el uno pensando aquí lo que otro crea en otra parte”

⁴⁸⁶ Esbert, C. y Fernández, C.: “Conversación con Jean Rouch”, Cabeza borradora, nº 3, primavera 2004.

Yo no quiero escribir el guión, yo quería verlo...Yo creo que tú primero ves el mundo y después lo escribes...El guión crea una probabilidad, la cámara lo hace posible...Te encuentras a ti mismo en lo invisible...como la página en blanco de Mallarmé...Todo es blanco...una página en blanco confronta contigo...Ver como lo invisible se hace visible y describirlo...El movimiento estaba en la página en blanco. El blanco es puro.

¿A qué objeto remite esa pantalla en blanco? Esa invisibilidad, como explica Godard, es un campo de probabilidades y no un espacio vacío. De algún modo, es la condición de posibilidad de lo visible y, en este sentido, Godard no reproduce formas ni representaciones, sino que capta las fuerzas de las imágenes que están en su cabeza. Esa pantalla en blanco es un espaciamento, un claro en el bosque o vacío, que diría Heidegger⁴⁸⁷, en el que son posibles –y tienen su lugar- las relaciones entre las imágenes. Esta pantalla, como condición de posibilidad de lo visible, como campo de probabilidades, implica un mínimo denominador común: “Todo lo que puede ser filmado, todo lo que va a serlo, posee por este mismo hecho un mínimo denominador común: su visibilidad”⁴⁸⁸ Así, el cineasta no está ante un espacio que hay que llenar, sino ante un espacio superpoblado que hay que desescombrar hasta llegar a esa visibilidad, hasta llegar a lo visible. En su libro sobre Bacon, Deleuze hace una breve caracterización de esa superficie blanca superpoblada. Viene a decir que el pintor no está ante una superficie blanca. Si así fuera, el pintor no tendría problemas en representar cualquier objeto que se le presentase. Pero, para Deleuze, esto no ocurre ya que el pintor guarda en su memoria la cristalización de un arsenal de imágenes prestas a ser actualizadas. Así, el pintor no tiene que llenar ese espacio blanco, sino sustraer las imágenes virtuales que tiene en su mente: “De manera que el pintor no tiene que rellenar una superficie blanca, antes bien, tendría que vaciar, desescombrar, limpiar”⁴⁸⁹ Y, por tanto, no tiene que representar un objeto, sino captar las fuerzas invisibles que rondan en su cabeza para visibilizarlas. De este modo, la forma de producción, tanto en Bacon como en Godard, es deudora de la fórmula de Klee “no hacer lo visible, sino

⁴⁸⁷ Sobre estas cuestiones véase Heidegger, M.: “*El Arte y el Espacio*”, Revista Eco, tomo 122, Bogotá 1970, pags. 113-120.

⁴⁸⁸ Daney, S.: “Sobre Salador (cine y publicidad)” [En *Cine, arte del presente*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires, 2004, pág. 19]

⁴⁸⁹ FB, pág. 89.

hacer visible”. Esto es: no hacer lo visible, en tanto que lo visible se define como aquello que podemos representar o figurar, sino hacer visible, esto es, producir y crear. Hay que anotar que la película de Godard se parece mucho a algunas obras de arte contemporáneo: nada importa el objeto, sino el mecanismo de producción que nos lleva a él. Un mecanismo de producción en tanto que condición de posibilidad de un film, un mecanismo de producción en tanto que lugar donde se puede borrar, escribir, aclarar o combinar mediante lo que Bonitzer llama la “puesta en página”⁴⁹⁰ del vídeo, un mecanismo que Dubois define así:

Godard, entusiasmado, se prueba en el escribir, pensar, mirar, manipular imágenes, inventando sonidos, escribiendo palabras, escrutando, combinando, reiniciando, borrando, agregando, aclarando, disponiendo, y todo es realizado espontáneamente, inmediatamente, en imágenes y sonidos, dando la impresión extraordinaria de testimoniar en vivo el auténtico movimiento de pensamiento por medio de y en las imágenes. Los videos de Godard son máquinas para experimentar con los "juegos del lenguaje" en el sentido de las Investigaciones Filosóficas de Wittgenstein (...) Es en este sentido que las obras de video son "guiones". Porque para Godard director, el video es el único instrumento que le permite practicar la escritura directamente "con" y "en" las imágenes⁴⁹¹.

Y esto es lo que realiza Godard en el proceso de visibilización de su guión: un juego de lenguaje en vídeo donde es posible iluminar el momento previo a la producción de una imagen cinematográfica: *“No he querido escribir un guión, he querido verlo. Es una historia bastante terrible... terrible quizá porque se remonta a la Biblia. Es que puede verse la Ley, es que la Ley en un principio estaba escrita o primero se veía y después enseguida, Moisés la escribió en su tabla. Yo pienso que en primer lugar se ve el mundo y después se escribe... el mundo que describe Passion, hacía falta verlo primero, ver si existía para después filmarlo”*. Esta reflexión es recurrente en su etapa post-Mao, hasta el punto de decir, en una entrevista *sobre Sauve qui peut (la vie)*: *“Quiero ser capaz de ver lo que no se ve”*⁴⁹²; reflexión que entronca,

⁴⁹⁰ Bonitzer, P.: *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, pág. 30: *“El espacio del vídeo es pura superficie; por esta razón, a propósito de la imagen electrónica, no se habla de “puesta en escena” sino de “puesta en página”*.

⁴⁹¹ Dubois, P.: *Video, Cine, Godard*, pág. 122.

⁴⁹² Cott, J “Godard: Born-Again filmmaker”, *Rolling Stone*, 27 de noviembre de 1980 (Entrevista con Godard)

indudablemente, con la estética deleuzeana y con su fórmula “hacer visibles fuerzas que no lo son”⁴⁹³. Ahora bien, cabe preguntarse si esta visibilización de lo invisible no invalida el proceso de transcripción fotoquímica de la realidad sobre el que tanto hincapié ha hecho Bazin⁴⁹⁴, es decir, si el principio de modelado del objeto por medio de la luz o representación es o no transgredido por los experimentos godardianos. La imagen en blanco no representa nada o, para ser más precisos, representa la posibilidad de la imagen: un estado de virtualidad que puede ser actualizado con la emergencia de la imagen, del mismo modo que la virtualidad de los unos y los ceros se actualizan en la imagen digital⁴⁹⁵.

Ahora bien, este film no trata de filmar la realidad exterior, sino la realidad interior de la memoria, lo que rompe de algún modo con la obsesión por la semejanza. Es decir, se trata, como aconseja Bresson, de “ver las cosas antes”⁴⁹⁶. Por esta razón, unas páginas más adelante, el propio Bresson nos hace una recomendación que Godard parece seguir al pie de la letra: “construye tu película sobre lo blanco, sobre el silencio y la inmovilidad”⁴⁹⁷.

En la siguiente imagen se muestra el proceso creativo que estamos esgrimiendo: imágenes escondidas en la memoria, imágenes vistas antes de ser rodadas, que hay que limpiar para hacer visibles, imágenes sobre la pantalla en blanco que primero hay que ver y que después hay que escribir:

⁴⁹³ Sobre la idea de fuerza en la estética deleuzeana véase Pardo, J. L.: *Deleuze: violentar el pensamiento*, pág. 69: “¿No es el arte un intento de representar las intensidades, las fuerzas? Podemos creer en la imposibilidad de representar la intensidad leyendo la Estética trascendental, pero no ante una tela de Cezanne o de Bacon. Es ahí donde la filosofía tiene que aprender de la renovación producida en otras artes para alcanzar el umbral en el que sea ella misma capaz de pensar las fuerzas, las diferencias. La pintura y la música son las artes de hacer visible lo invisible (por ejemplo, la fuerza de torsión de una montaña) y de hacer sonar lo insonoro (por ejemplo, un grado de temperatura). La filosofía equivoca su tarea si se conforma con pensar lo impensable”.

⁴⁹⁴ Véase Bazin, A.: “Ontología de la imagen fotográfica” [En Bazin, A.: *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2006]. Sobre la polémica con la teorías bazinianas en este film véase Aumont, J.: *Las teorías de los cineastas*, Paidós, Barcelona, 2004, págs. 62-63: “Estamos en las antípodas de la apología baziniana y rosselinniana. No es un ver puramente documental; se trata de ver para comprender y para ejercer la propia responsabilidad”

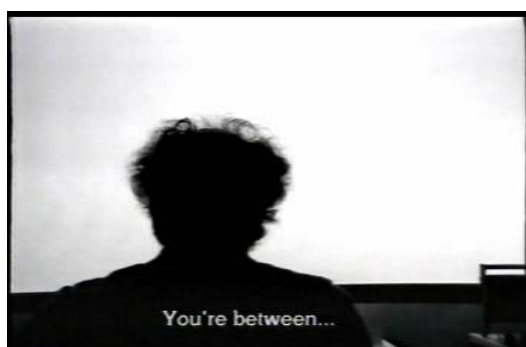
⁴⁹⁵ Aquí nos encontramos además con otro problema fundamental. Si tenemos en cuenta que el soporte de esta obra es el vídeo y que, al contrario que el cinematógrafo, su operación de capturar mecánicamente la realidad no es por medio de una huella de luz, sino por medio de un sistema digital de ceros y unos ¿no podemos pensar que la imagen-blanco se identifica con, como dice Badiou, “el pueblo de ceros y unos” en tanto que virtualiza que se actualiza en la imagen? Véase Badiou, A.: “Arte, matemática y filosofía” [En Yoel, G. (comp.): *Pensar el cine 2*]. Véase también Bonitzer, P.: “La superficie vídeo” [En Bonitzer, P.: *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2007]

⁴⁹⁶ Bresson, R.: *Notas sobre el cinematógrafo*, pág. 25.

⁴⁹⁷ Bresson, R.: *Notas sobre el cinematógrafo*, pág. 102.



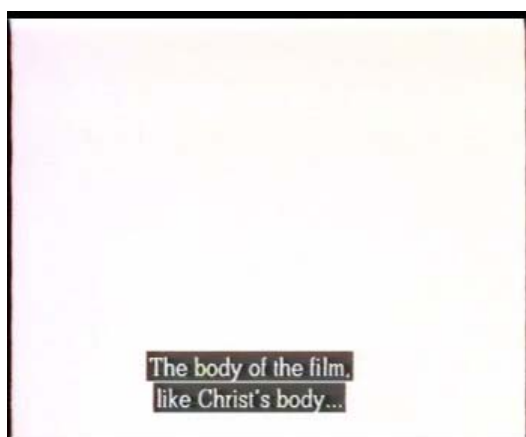
Sin duda, Godard libera las imágenes de la representación y de la iconicidad no sólo por saturación de imágenes, sino también por rarefacción, esto es, por la eliminación de los objetos representados en una imagen totalmente blanca. Pero no hay sólo rarefacción del blanco. Es cierto que la imagen-blanco le sirve a Godard para describir los modos y procesos de visibilización y que, en tanto contiene un espacio donde están todas las probabilidades de la existencia de las imágenes, es decir, todas las imágenes posibles, parece que dicha imagen es autosuficiente. Sin embargo, para hacer visible es imprescindible que esas multiplicidades de imágenes virtuales se actualicen y tomen cuerpo. Y el cuerpo, la visibilización de lo blanco-invisible, sólo es posible a través de una imagen-negro. En este sentido, podemos afirmar que un film es el proceso de visibilizar y corporeizar, por medio de la opacidad del color negro, la invisibilidad e idealidad de la imagen-blanco. Godard ha reflexionado y experimentado como nadie sobre la función de la imagen-blanco y de la imagen-negro:





Esto es: el film entre lo puro del blanco de todas las probabilidades y lo impuro del negro que hace lo posible: la determinación de lo indeterminado, esto es, lo determinable, EL INTERMEZZO, EL ENTRE.

Sin embargo, unos instantes después, sobre una imagen totalmente blanca, pura, libre de mácula, la voz de Godard susurra:



El cuerpo del film como el cuerpo de Cristo.

Esto es, el cuerpo del film el blanco puro. Y el blanco no deja de abrirse de par en par, nunca totalizable⁴⁹⁸.

¿O no? ¿No se revela, en este punto, una paradoja insuperable? Parece una paradoja irresoluble que el film sea a la vez blanco y blanco-negro. Sin embargo, la analogía con el cuerpo de Cristo imprime una vuelta de tuerca a la presunta paradoja y puede darnos una solución provisional: es en Cristo, en su cuerpo, donde lo invisible se hace visible, donde lo infinito se hace finito, donde lo probable se hace posible, donde el Verbo se hace carne, donde la Idea se hace cuerpo y, en consecuencia, donde lo puro se hace impuro. Y esta correlación Dios-Cristo es la que parece que transpone Godard a la creación de un film: partimos del blanco puro como espacio donde todo es posible, donde –como señala Deleuze– están todas las imágenes que pueden crearse y, por tanto, donde todas las imágenes están liberadas de cualquier anclaje representativo y de cualquier figuración. Sin embargo, esa infinitud de imágenes en Dios van a tomar cuerpo en Cristo, que es mitad Dios, mitad hombre; mitad puro, mitad impuro; mitad indeterminación, mitad determinación; mitad blanco, mitad negro. Como dice Barthes: “la imagen es una re-presentación, es decir, en definitiva, resurrección”⁴⁹⁹. Así, el fondo de invisibilidades virtuales y posibles en Dios supone una presencia que se actualiza mediante la representación de la imagen en tanto determinación de lo indeterminado, en tanto resurrección en Cristo. En Cristo todo es posible. Como afirma Deleuze en *Mil Mesetas*: Cristo es un contorsionista⁵⁰⁰.

Por otro lado, en un análisis del cuadro del Greco *El entierro del Conde Orgaz*, Deleuze también nos desvela como en Dios todo es posible:

Sea un ejemplo extremo: “*El entierro del Conde Orgaz*”, del Greco. Una horizontal divide el cuadro en dos partes, inferior y superior, terrestre y celeste. En la

⁴⁹⁸ Sobre la noción de lo blanco y su relación con la apertura en la obra de Deleuze véase Martin, J.-C.: “El ojo del afuera” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, Revista “Sé cauto”, Santiago de Cali, 2002]

⁴⁹⁹ Barthes, R.: “Retórica de la imagen” [En Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso*, pág. 31]

⁵⁰⁰ Véase MP, pág. 183: “*De la Edad Media al Renacimiento, se produce una gran exaltación de la pintura a este respecto [...] Cristo [...] compone todos los rostros elementales, y utiliza todas las variaciones: Cristo contorsionista, Cristo manierista homosexual, Cristo negro [...] A través del código católico, el lienzo de puebla de las mayores locuras*”

parte baja, hay una figuración o narración que representa el entierro del conde, aunque ya todos los coeficientes de deformación de los cuerpos, y especialmente de alargamiento, estén actuando. Pero en lo alto, allí donde el conde es recibido por Cristo, hay una liberación loca, una total manumisión: las Figuras se enderezan y se alargan, se afinan sin medida, fuera de cualquier constricción. A pesar de las apariencias, no hay ya historia que contar, las Figuras están liberadas de su papel representativo, entran directamente en relación con un orden de sensaciones celestes⁵⁰¹.

Hay que señalar que la Figura, con mayúsculas, funciona en Deleuze como aquello que no tiene forma y que está en continua deformación, un concepto similar al que hemos forjando en páginas precedentes: la inter-forma. Esta Figura puede ser considerada uno de los núcleos de nuestra topología diferencial, en el sentido de que es una forma en deformación permanente, una forma que no se fosiliza, que no tiene principio ni fin: una forma que en su estado de máxima deformación terminaría por fundirse con Dios y, por tanto, abandonaría toda forma icónica para devenir-blanco, para devenir-todo-lo-posible, para devenir-dios-imperceptible, para devenir-anarco-ser.

Por tanto, Dios es el conjunto de todas las posibilidades, el color blanco como síntesis de todos los colores posibles donde, al no tener sentido la dualidad sujeto-objeto, no hay necesidad de representar ni narrar nada: todo es presentación directa y frontal. Sin duda esta idea de Dios no es algo que abstraemos de las imágenes de Godard, sino la concreción inmanente en la imagen que él ha creado: imagen-blanco, imagen-transparencia o imagen-posibilidad; imagen-negro, imagen-opacidad o imagen-determinación.

Estas imágenes han llegado a tal nivel de rarefacción que acaban liberando a la imagen de la figuración. Son, de algún modo, imágenes a-representativas. Sin embargo, en el caso de la imagen-blanco es justamente su carácter de pura posibilidad lo que permite la liberación de la representación. La imagen-negro, por el contrario, es a-representativa por su exceso de determinación. Es decir, si las imágenes-blanco son virtualmente a-representativas debido a su carácter de pura posibilidad, las imágenes-negro son actualmente a-representativas por su desborde representativo. Es tal la

⁵⁰¹ FB, pág. 20.

acumulación de representaciones actualizadas, es tal la multiplicidad y la saturación de elementos que la imagen deviene rarefacción.

Esta rarefacción por saturación o imagen-negro la encontramos en uno de los films del Grupo Dziga Vertov: *Lotte in Italia*. Allí Godard y Gorin cuentan la historia de la evolución política de una militante maoísta y la función que la ideología burguesa desarrolla sobre la vida de dicha militante. Hay que apuntar que, en realidad, este ensayo audiovisual tiene una deuda directa con los estudios de Althusser sobre la ideología y concretamente con el texto “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”⁵⁰². De hecho, Gorin mantuvo largas conversaciones con Althusser sobre la función de la ideología en las sociedades capitalistas contemporáneas antes incluso de la redacción de dicho artículo. En este film la ideología funciona, al igual que en el texto de Althusser, como segmentarización y fragmentación del espacio social: “militancia”, “ciencia”, “familia”, “identidad”, “Universidad” son fragmentos que compartimentan la vida en espacios que no son reales, que no son sino reflejos imaginarios: “*Tu vida está dividida en apartados: la ciencia, la universidad... que constituyen un conjunto. Y descubres que ese conjunto es imaginario*”. Estos reflejos imaginarios son unidos por imágenes negras en la primera parte de la película y sostienen y articulan la estructura de la ideología:



LA MILITANCIA

Está el marxismo, está el idealismo

⁵⁰² Véase McBean, J. R.: “Godard and the Dziga Vertov Group”, *Film Quarterly*, Vol. 26, nº 1, págs. 30-44: “Jean-Pierre Gorin held frequent discussions on the problem of ideology with Althusser, who was then writing an essay entitled “*Idéologie et Appareils Idéologiques d’état*”, which was subsequently published in the philosophical journal *La pensée*, nº 151, June 1970.” . Véase también McCabe, C.: Godard, pág. 221: “La película es la más política y teóricamente coherente obra del Grupo Dziga Vertov, al menos en parte, porque está casi enteramente basada en la propia reacción de Althusser a mayo del 68 en su ensayo “Ideología y aparatos ideológicos de Estado”, Althusser acudió con su esposa a ver la película a la sala de montaje de la rue de Rennes y, según Gorin, lloró”.



LA UNIVERSIDAD

Abajo el idealismo. Siempre la misma historia. La verdadera esencia de las cosas.



LA CIENCIA

Un rey tiene que elegir un ministro...



LA SOCIEDAD



LA FAMILIA

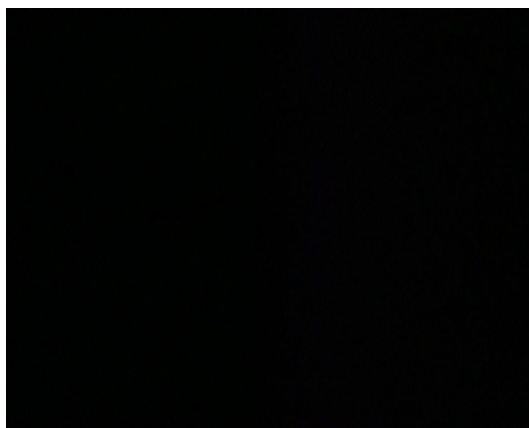
- *Esto no es un hotel. Tienes que llegar puntual como lo demás. Harías mejor estudiando que hablando con tus colegas.*
- *No discutáis, la sopa se enfría.*
- *Está bien mama, me callo.*



LA IDENTIDAD

- *¡Documentación!*
- *Paola TAVIANI.*
- *M72464*
- *Soy yo.*

¿Cuál es, por tanto, la función de las imágenes en negro?:



La primera parte ha funcionado con reflejos de ti separados por imágenes en negro. ¿Quién ha producido esa imagen en negro?... Imagen negra. ¿en el lugar de qué va esta imagen en negro? ¿Qué relación hay entre tu reflejo y esta imagen en negro? Descubres que la primera parte era un conjunto organizado cuyo centro era el apartado Sociedad. A partir de aquí se ha organizado la relación entre las imágenes de ti y las imágenes en negro. Esta relación tiene un nombre: ideología: relación necesariamente imaginaria de ti con tus condiciones reales de existencia...función de la ideología: reproducción cotidiana de las relaciones de producción en la conciencia. Es decir, organizar tu comportamiento práctico en la sociedad.

La potencia dominante del aparato ideológico del Estado pone imágenes en negro para coartar el conocimiento de las relaciones reales de producción y, a su vez, permite conectar esos estratos codificados. No para “vendarse los ojos”⁵⁰³, como esgrimen algunos críticos. Todo lo que fluye, todo lo que escapa de esta segmentarización todopoderosa es sometido a este movimiento de totalización y centralización. De algún modo, la imagen-negro divide el espacio homogéneo del Estado-Capital e impide que los flujos y torrentes heterogéneos, resistentes y no codificados se desborden. Pero ¿a qué remite realmente esa imagen en negro? ¿Cuál es su objeto? ¿Cómo funciona la iconicidad en este caso concreto? La imagen-negro, en su

⁵⁰³ Sobre la crítica a la estrategia godardiana de las imágenes-negro véase Cournot, M.: “Jean-Luc ex Godard”, *Le Nouvel Observateur*, nº 292, 15 de julio de 1970 [En Godard, J.-L.: *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, pág. 281]: “Aquí el cine sirve para vendarse los ojos y no para delatar la naturaleza autentica de las injusticias, las opresiones y las enfermedades”. Apuntar, simplemente, que si el cine se venda los ojos es para hacer ver más allá de la imagen y, en cierto sentido, para potenciar la participación activa del espectador en el texto audiovisual.

movimiento hipercodificador de todo lo que fluye, parece funcionar como una axiomática imperial que nunca se satura. Deleuze explica de un modo brillante el funcionamiento axiomático del Capital: “Y es que el capitalismo dispone de una especie de axiomática, dispone entonces de algo nuevo que no se conocía. Y esta es, como sucede con todas las axiomáticas, una axiomática al límite, no saturable; lista para añadir siempre un axioma de más que hace que todo vuelva a funcionar”⁵⁰⁴. No saturable, pero sí rarificada. Tan rarificada como la imagen-negro que, como el Capital, no representa nada pues cada vez que lo intenta siempre aparecen flujos descodificados que hay que fagocitar. La imagen-negro es tan depredadora como Estado-Capital: engulle todas las contradicciones en su red mutante, absorbe el flujo de toda luz resistente. La imagen-negro, por otro lado, se parece al concepto de síntesis dentro de la filosofía hegeliana. Es cierto que la imagen-negro no representa nada pues lo absorbe todo, pero realmente ¿es la otra cara de la imagen-blanco o no?

La imagen-blanco, por un lado, contiene un espacio heterogéneo con un máximo de deestratificación donde se crean las condiciones de todo lo posible y donde lo figurativo se ha disuelto en la transparencia. La imagen-negro, por otro lado, contiene un espacio homogéneo estratificador que no puede figurar nada debido a su proyecto axiomatizador: cada vez que las segmentaridades (imagen-negro) coagulan un movimiento o flujo (imagen-color) tiene que fundar un axioma que los paralice. La imagen-blanco es a-representativa debido a la mezcla de formas liberadas que impiden el anclaje a un modelo. La imagen-negro es a-representativa gracias a la mezcla de formas oprimidas que impiden dicho anclaje.

En ambas imágenes, el código icónico es desterrado. Godard se decanta de una manera muy poco ortodoxa por Dios, sobre todo en su etapa postmarxista. Nosotros, con Deleuze, tenemos que decir que la desterritorialización llevada al exceso de la imagen-blanco (Dios) o de la imagen-negro (Estado-Capital) produce la muerte del pensamiento. Se necesitan, por tanto, un mínimo de elementos en la imagen para poder pensar y, en este sentido, preferimos las imágenes saturadas (imágenes-superposición, imágenes-mosaico), en tanto que su multiplicidad violenta al pensamiento, a las

⁵⁰⁴ Extracto de un curso de Deleuze en la Universidad de Vincennes sobre *El Antiedipo*.

imágenes rarificadas, tan raquílicas, etéreas y abstractas como Dios, Ley o Dinero. Aunque está claro que las imágenes rarificadas nos sirven, justamente, para elaborar una teoría crítica icónica de la religión y del capitalismo, piedras angulares de los horrores de la historia. Ciertamente crean las condiciones meteorológicas para poder pensar, para resistir. Daney dice: “La rarificación de la imagen comienza cuando dos actos gemelos, *ver* y *mostrar*, ya no son naturales y se han convertido en actos de resistencia. Queda entonces imaginar lo que ya no vemos. La imaginación es el fantasma de la imagen. Ella es nuestra amarga victoria”⁵⁰⁵. Imaginar la posibilidad de lo que no se ve, es decir, de lo que se ve en el negro o en el blanco. Sin duda, como afirma Sontag, “su obra constituye una meditación formidable sobre las posibilidades del cine”⁵⁰⁶. Y sobre las condiciones de posibilidad del pensamiento y de la creación de la imagen:

Eso explica las evidentes tentativas del Grupo Vertov cuando procuran cortarle las alas a la imagen y controlarla, tanto a base de reducir el campo, como de disminuir los recursos del travelling, e incluso inmovilizando el visor sobre un fotograma fijo, o simplemente sin filmar nada, exponiendo una pantalla vacía, blanca, negra, roja, como si hubiesen cogido un trapo para borrarlo todo y recobrar el aliento⁵⁰⁷.

Para terminar, nos resta comentar dos imágenes que, siguiendo con nuestro plan de crítica de la iconicidad, rompen con algunos clichés figurativos. Nos referimos a los procedimientos que regulan el modo que tienen algunos elementos de las imágenes para convertirse en figuras. Según estos procedimientos, no es posible la construcción de una figura si no hay un fondo sobre el que se recorte o destaque. Lo que llaman relación figura-fondo es lo que codifica la posibilidad de la iconicidad. Si no hay diferencia entre figura y fondo, si hay un batiburrillo de inter-formas o una superficie rarificada, como hemos demostrado, no es posible la referencia a un objeto. Por tanto, se necesita que la figura se posicione en la superficie del cuadro y el fondo en la profundidad del mismo. Pero, ¿funciona esta dicotomía superficie-profundidad en todas las imágenes? ¿No hay imágenes que sitúen la figura en la profundidad y el fondo en la superficie? .Godard, en su vocación iconoclasta, ha producido imágenes que rompe esta convención:

⁵⁰⁵ Daney, S.: *Devant la recrudescence de vols de sacs à main*, Lyon, Aleas, 1991, pág. 196.

⁵⁰⁶ Sontag, S.: *Estilos radicales*, pág. 231.

⁵⁰⁷ Cournot, M.: “Jean-Luc ex Godard”, *Le Nouvel Observateur*, nº 292, 15 de julio de 1970 [En Godard, J.-L.: *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, pág. 280]



En esta imagen de *Numero deux*, observamos el rostro transparente de una mujer, en primer plano, superpuesto a una imagen en plano general donde aparece ella con su pareja. Ambas imágenes son simultáneas en el tiempo: Godard ha filmado la misma escena desde dos ángulos y con dos encuadres diferentes y después los ha sobreimpresionado. ¿Cuál es la figura y cual es el fondo? Si consideramos que la imagen transparente en primer plano es la figura, ¿cómo es posible que el fondo sea lo que da espesor a su rostro, lo que está en su interior? Por el contrario, si pensamos que la figura son el hombre y la mujer, en tanto que recortados sobre el fondo, ¿qué ocurre entonces con el primer plano transparente? Así, parece que la figura contiene el fondo en su interior: es, podíamos decir, un fondo figurado.

En una imagen ya clásica de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* encontramos otra ruptura con otro de los principios de la relación figura-fondo, aquel que señala que la figura es un elemento móvil sobre un fondo inmóvil. Pero ¿qué ocurre si el fondo lo ocupa todo y encima está en movimiento?:



Según Casseti y di Chio: “Cada componente puede ser tratado como Figura o como fondo, pero puede ser tratado como tal sólo de un modo de una vez: o figura o

fondo”⁵⁰⁸ . Quizá esta distinción es errónea. ¿No son estas imágenes a la vez figura y fondo? ¿No ocurre lo mismo con la imagen de Marilyn y los pájaros?

⁵⁰⁸ Casetti, F. y Chio, F. di: *Cómo analizar un film*, pág. 74.

1.5. LA DIFERENCIA EN LA ALFABETICIDAD: EL MOVIMIENTO DE LA LETRA.

La segunda materia de expresión cinematográfica que vamos a tratar -que es la otra materia de expresión que se manifiesta en la banda de imagen- es la anotación gráfica o alfabética: los textos inscritos en/entre/bajo/sobre el cuerpo de la imagen. Esta materia de expresión se rige por lo que hemos llamado el código de la alfabeticidad y tiene un carácter dual: es tanto un código de la lengua como un código de la escritura. Éste código, que Casetti y di Chio⁵⁰⁹ denominan directamente como código gráfico, se manifiesta en cuatro subtipos: el título, el intertítulo, el subtítulo y los textos. Cada uno de estos tipos puede, a su vez, determinar un tipo especial de relación con la imagen visual, ya que puede encontrarse en el interior (esto es, dentro del campo de la imagen adoptando la forma de carteles, *graffitis* o inscripciones de cualquier tipo) o en el exterior de la imagen (es decir, fuera del plano diegético, fuera del cuerpo de la imagen). Como nuestro propósito es determinar las mutaciones que sufren las diferentes materias de expresión que constituyen la heterogeneidad fílmica, vamos a analizar únicamente aquellas grafías exteriores a la imagen, centrado nuestra atención, exclusivamente, en los títulos y los intertítulos. Más adelante estudiaremos las diversas intersecciones que se dan entre las diferentes materias de expresión o componentes audiovisuales.

Si bien es verdad que vamos a estudiar por separado cada uno de los medios o materias de expresión, lo que nos interesa, en cada uno de ellos, no son las constancias o las invariantes topológicas que se alojan en cada materia de expresión. En el caso particular que nos ocupa, consideraremos aquellas variables que trastornan de algún modo la lógica unívoca que se ha ido imponiendo y que ha ido determinando cierto número de constantes en la imagen gráfica. Esto es, que los títulos vayan al principio y al final del film, que los intertítulos se sitúen entre dos imágenes visuales dar algún tipo de explicación sobre ellas o que los subtítulos siempre se coloquen bajo la imagen para traducir las películas en versión original son regularidades que no atañen a nuestra estrategia. Estas regularidades serían objeto de una posible topología fílmica que se encargase de estudiar las invariantes que conforman las materias de expresión y los códigos, es decir, las constantes que potencian que la imagen gráfica siempre funcione

⁵⁰⁹ Sobre los códigos gráficos véase Casetti, F. y Chio, F. di: *Cómo analizar un film*, págs. 86-88.

del mismo modo. Ahora bien, nosotros lo que buscamos es el movimiento variable de las materias de expresión y de sus propios códigos, es decir, lo que hemos llamado “su gesto dispersivo”. Y, quizá, no hay una obra fílmica más compleja y que ponga más en movimiento estas regularidades expresivas de la alfabeticidad que la obra fílmica de Godard.

En este punto, por tanto, nos centraremos en las dispersiones del código de la imagen gráfica que se dan en el exterior de la imagen. Mas adelante, en una trama combinatoria más compleja, veremos que tipos de relaciones diferenciales se dan entre la imagen visual y la imagen gráfica.

Las preguntas que habría que formular para trazar los límites de este problema podrían ser las siguientes: ¿de qué modo operan las transformaciones de las imágenes gráficas o imágenes-texto en el cine de Godard? ¿Hay algún tipo de imagen gráfica en deformación que nos sirva para argumentar y sostener nuestra propuesta en torno a la disolución de los códigos? Hay que señalar e insistir en que nuestro interés radica en la introducción del movimiento y del tiempo dentro de las materias de expresión y sus códigos, que son unidades que a lo largo de la historia se han conservado permeables y puras. Ya hemos avanzado como el cine se compone de diversos códigos que, en su mutua convergencia, se flexibilizan y funcionan los unos con los otros. Sin embargo, los propios códigos, en su propia mismidad, esto es, al margen de interrelación alguna con ningún otro código, también manifiestan movimientos, inestabilidades y mutaciones en el cine de Godard. De algún modo, cada código encierra en su identidad misma, en su en-sí, un flujo desterritorializante.

Para explicitar estos delirios del código de la alfabeticidad es preciso mostrar algunos ejemplos de cada subtipo de materia expresiva y observar los movimientos de desterritorialización que provocan de cara a valorar su potencia variable y discontinua.

Empecemos, pues, por los títulos de crédito. En ellos podemos distinguir diferentes estrategias que, en principio, suponen la dispersión del código gráfico o alfabético. Estas estrategias son las siguientes: el movimiento, la sustracción, la fragmentación y la emergencia.

El movimiento. Hay que tener en cuenta que el código gráfico o alfabético es un subcódigo de la lengua y, por ello, su dispositivo de correspondencia se desarrolla poniendo en conexión un significante con un significado. En Godard encontramos procesos dinámicos en ambas caras del signo lingüístico. En los títulos de crédito de *La chinoise*, por ejemplo, Godard hace una indicación en torno al modo de producción del film, manifestando un dinamismo en el campo del significado:



A pesar de ser un film que se está haciendo, Godard no introduce ese “estar haciéndose” en la materia expresiva gráfica. Así, las letras permanecen estables y no hay ningún tipo de movimiento en ellas. Por tanto, el código de la alfabeticidad es descodificado sin problemas y el movimiento sólo se muestra y aparece en el terreno del significado.

En los títulos de crédito de *La Paresse*, por el contrario, observamos como la materia significante adopta la forma de una hamaca hawaiana que se mece pacientemente sin romper su anclaje con el significado. Hay una identidad entre la letra y la figura⁵¹⁰:



⁵¹⁰ Sobre la relación letra y figura véase Barthes, R.: “El espíritu de la letra” [Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 2009]

En todo momento entendemos lo que significan esas perezosas letras y, por tanto, sólo hay un movimiento del significante.

Por consiguiente, podemos asegurar que en ambos casos no se producen variaciones ni discontinuidades topológicas, sino un proceso de continuidad que engrana racionalmente los significantes con los significados. De hecho, este último ejemplo puede ser bueno para la topología y no para la topología diferencial que pretendemos producir, ya que las dos palabras del film se moldean para adecuarse a la forma de la hamaca y, por tanto, no transgreden el principio fundamental: “transformación sin cambio de forma”. Si resultará que la imagen gráfica se transformase tanto que fuese imposible identificarla, entonces sí que habría un cambio formal, una revolución de fuerzas en la materia que nos acercaría a los presupuestos de la topología diferencial y que se pueden resumir con la fórmula “transformación permanente”.

La sustracción. En *Made in Usa* hay también, como en los casos anteriores, una mínima dislocación del código. En este caso no interviene el movimiento, sino la sustracción. En los títulos de crédito de este film, Godard tan sólo distribuye las iniciales del equipo artístico y técnico, contribuyendo a bloquear de alguna manera la relación de correspondencia entre el significante y el significado. En este sentido, la fórmula de la topología diferencial “cortar lo unido” se materializa en esta imagen-texto-sustracción: se plasma en el acto mismo de seccionar las letras que no pertenecen a las iniciales de los nombres y los apellidos que, de alguna manera, captan y provocan ese tartamudeo discontinuo tan familiar en el cine de Godard: JLG, AK, LS, JPL, etc...:



La fragmentación. La estrategia de los títulos de crédito de *Masculin/Femenin* consiste en la fragmentación del significante /*masculin*/ en tres pedazos: /*ma*/, /*scu*/ y /*lin*/.



Este caso es similar al anterior en tanto que descubrimos un proceso de tartamudeo discontinuo que opera según la fórmula “cortar lo unido”. Sin embargo, a pesar de romper la materia significativa del código alfabético, no hay verdadera dispersión del código debido al perfecto encadenamiento rítmico entre los tres planos y, sobre todo, al orden racional de dicho encadenamiento. Es decir, a pesar de que la fragmentación produce un efecto de desencadenado, lo cierto es que las imágenes-textos circulan una tras otra. Dicho de otro modo, para que la fragmentación tuviese un efecto discontinuo y diferencial sería preciso mostrar “una imagen Y otra” de forma que en el intervalo se abriese una ventana móvil o transtopía que borrara la identidad de cada imagen-texto. El proceso para romper el código alfabético consistiría en fragmentar y, posteriormente, redistribuir lo fragmentado de manera aleatoria para potenciar el papel activo del espectador.

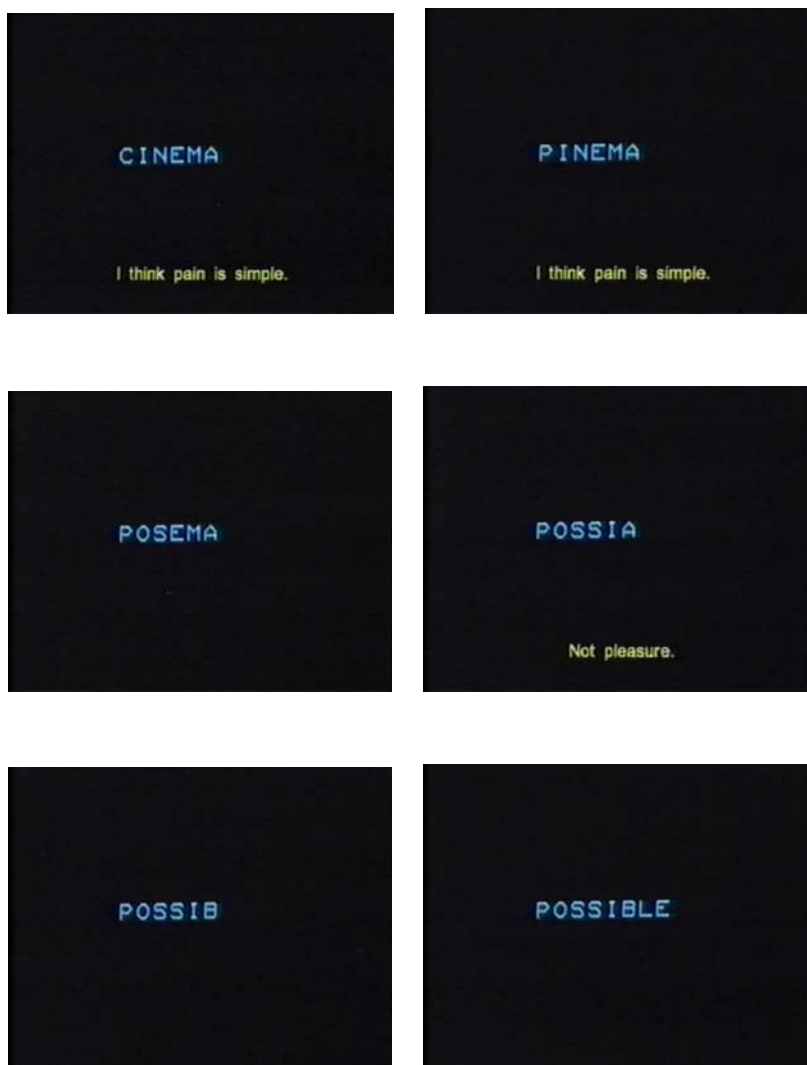
Emergencia. Los títulos de crédito de *Pierrot le fou* distribuyen progresivamente las letras que conforman los nombres de los actores, el título de la película y el autor siguiendo un itinerario que va de la A a la Z. Esta distribución, a pesar de su aparente discontinuidad, sigue el orden racional del alfabeto y, por tanto, un orden encadenado y racional donde no hay liberación ni dispersión del código de la lengua:



Así, lo que en principio parece la “unión de lo separado” (2º principio de la topología diferencial) en realidad es la unión de lo que ya estaba unido. La distribución emergente supone un espacio homogéneo, continuo y constante, de modo que la transformación de la imagen-texto emergente conserva la forma alfabética en el propio proceso de transformación.

La valoración que podemos hacer de estas transformaciones de la materia de expresión gráfica es la siguiente: tanto el movimiento como la sustracción, la fragmentación y la emergencia suponen ciertamente un dinamismo de la imagen-texto, pero nunca deformación ni desencadenamiento. Para ello, esto es, para que sea posible la transformación con cambio de forma hay que buscar imágenes gráficas transtópicas en continua deformación, en estado de devenir.

En *Numero Deux*, cuando forjamos en el capítulo I.3 el concepto de inter-sentido, vimos varios ejemplos de intertítulos en deformación. Estos intertítulos parecían estar sometidos a un dinamismo que imposibilitaba un orden de permanencia y un orden de pureza. El código de la alfabeticidad entraba en estado de devenir cuando observábamos como una palabra se transformaba en otra por medio de un proceso dinámico que va eliminando la anatomía léxica de una palabra para hacer aparecer, progresivamente, la anatomía léxica de la otra. De algún modo, es como si un significante atrajese al otro rompiendo su identidad y haciéndolo mutar. Este film, que es el primero en el que Godard utiliza el vídeo, organiza una reflexión y un análisis sobre la familia moderna. Y este uso del video, ciertamente, es el que crea las condiciones para conformar una imagen-texto que desequilibra la materia de expresión alfabética y que pone de manifiesto una transtopía, un lugar en fuga:



Esta sucesión de imágenes-texto parece dar cuenta del proceso bergsoniano de la duración: la duración es lo que difiere de sí mismo, esto es, la alteración o el cambio cualitativo. El lugar de cada imagen-texto es deslocalizado por el lugar de la otra, de la que está por venir, dando lugar a un dinamismo que se asemeja a una “palabra-valija *in progress*” que funciona mediante la destrucción de un significante sobre el otro de cara a liberar a cada uno de su cerco identitario, y en pro de un nuevo orden de sentido. Por otro lado, estos intertítulos móviles pueden ser leídos a la luz del análisis barthesiano de la escritura de Cy Twombly: “[...] hay tres textos [...] que tienden a borrarse unos a otros pero se diría que con el único fin de permitir leer su desvanecimiento: verdadera filosofía del tiempo”⁵¹¹. Es decir, en estos intertítulos hay un gesto de los textos que se intersectan y se disuelven en el tiempo.

Cuando Godard pone en práctica su técnica de los intertítulos móviles, de algún modo, está desarrollando la fórmula “no una imagen justa, sino justo una imagen” ya que, en ese tartamudeo discontinuo, parece invocar al devenir que se instala “justo” entre los dos términos. Ahora bien, las palabras, al igual que las imágenes, nunca son puras y continuas. Más bien, son tendencias heterogéneas que no están ancladas a un territorio semántico. Las palabras, dentro del sistema de la lengua normalizada, es cierto que tienen un lugar determinado. Sin embargo, esta convención es puesta en tela de juicio por Godard mediante una línea de mutación que borra la identidad de cada término interrelacionado en favor de un devenir-palabra que no se ajusta a la trama dominante de la lengua.

Para trazar las coordenadas de una posible topología diferencial de las imágenes-texto, nos puede ayudar el agudo análisis que hace José Luis Pardo⁵¹² del concepto de transposición de Sanchez Ferlosio. En este artículo, Pardo cuenta que cuando un niño llama “tubería” al agujero que abre un gusano en el interior de una manzana, está produciendo una transposición que nada tiene que ver con la dimensión metafórica. Una metáfora, apunta, parte de un marco previo de normalidad lingüística para posibilitar la transgresión: entre dos esferas semánticas separadas se produce un encuentro o un choque que las pone en relación de manera original. Ahora bien, para que este efecto se

⁵¹¹ Barthes, R.: “Cy Twombly o “non multa sed multum”” [En Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso*, pág. 192]

⁵¹² Pardo, J. L.: “¿Dónde están las llaves? Ensayo sobre la falta de contextos”, Archipiélago, n° 29

produzca es preciso que haya una distribución normalizada y determinada de cada esfera semántica, esto es, que cada palabra tenga un lugar. En la transposición no hay normalidad lingüística ya que el niño todavía no interiorizado la lengua. Pero, además, este movimiento no es algo que hace el hablante con la lengua, sino algo que hace la lengua a través del hablante. Es la propia libertad de la lengua la que se expresa por la boca del niño sin esperar a que el sistema normalizado de la lengua le autorice ese movimiento. Ese movimiento de transposición es designado por Ferlosio como el concepto vivo de la lengua que no está sujeto a determinación, pues es anterior a la especialización semántica. La transposición es, en palabras de Pardo, un “núcleo diferencial libre”.

De esta manera, en los grados intermedios que van de la palabra “cine” a la palabra “posible”, vemos como se hace patente esta transposición, este lugar deslocalizado de la imagen-texto que potencia la emergencia de una transtopía o lugar móvil. Las palabras, igual que las imágenes, no son superficies fijas, sino que soportan un fondo indeterminado en su interior: experimentan y dramatizan desde el interior de sus entrañas. Pero, además, este interior provoca una basculación que desajusta y deslocaliza la palabra para hacerla fluir y para poner de relieve su carácter múltiple y diferencial. El intervalo entre los dos términos sería la diversidad que moviliza la identidad de cada término. Un intervalo que mancha la pureza léxica de cada palabra y que presenta un devenir al margen de sus usos dominantes. Un intervalo, en suma, que visibiliza la frontera entre-dos.

Así, podemos concebir los intertítulos como modulaciones o variaciones que desestabilizan los encadenamientos racionales entre las palabras. Ya no se trata de “poner una palabra tras otra”, sino “una palabra y otra” que desencadena una superposición léxica discordante, una tendencia en sentido bergsoniano. Estas superposiciones léxicas, por otro lado, no se encadenan según un orden lineal y unívoco. Su movimiento supone una ruptura de las coordenadas racionales de cada palabra y un nuevo encadenamiento de las mismas que rompe con la continuidad articulatoria. Los intertítulos móviles nos cuentan el proceso de la diferencia, el periplo de la indeterminación hacia la determinación de las palabras ya que las palabras no son esencias cerradas y formadas para siempre, sino la expresión de una tendencia que se ha cristalizado y normalizado dentro de los márgenes del sistema dominante de la lengua.

De este modo, Godard pretende introducir un verdadero movimiento en las palabras, un movimiento que crea una diferencia de potencial entre los términos, una línea de fuga que se escurre a medida que aparecen unas letras y desaparecen las otras: la forma de una palabra va desapareciendo a la vez que aparece la forma de la otra dando lugar a la emergencia de una forma diferencial que ya no tiene relación con la representación ni la identidad sino que, en la intersección entre lo uno y lo otro, se produce no una alteridad, sino una alteración. De ahí la importancia de pensar el cine no sólo desde la experiencia que se tiene del texto fílmico en tanto alteridad que se enfrenta ante el sujeto-lector (ya que desde estas coordenadas sólo se puede pensar la alteridad entre ambos) sino también desde la experimentación como alteración que produce un intervalo entre texto y sujeto: un intervalo que siempre está en fuga.

Pero, ¿escribir es fugarse? Deleuze define la escritura como fuga: una fuga demoníaca y delirante que no entiende de territorios, códigos o propiedades. La escritura-fuga salta por encima de estos límites y fluye entre la creación y la destrucción. Estas imágenes-texto móviles son líneas de fuga en las que no hay diferencia entre creación y destrucción en la medida en que ambas están aliadas en un proceso dionisiaco. Así, en estas imágenes-texto transtópicas no importa el territorio léxico o la normalidad de la lengua, sino los devenires pre-lingüísticos, los dinamismos anteriores a la constitución de la lengua normalizada. Estos devenires no son otra cosa que acontecimientos que están más allá del sentido que impone cada término implicado y que expresan el sinsentido como condición de posibilidad del sentido⁵¹³, esto es, el sinsentido trascendental anterior a la materialidad de las palabras: inestabilidades previas al territorio normalizado de las palabras. Godard no pone una palabra tras otra como en los casos anteriores, sino que produce un monstruo que tiene su génesis en la emergencia de un fondo informal pre-lingüístico que disuelve la forma normalizada de las palabras. El intertítulo móvil sería un pulular diferencial, una transposición libre y no domada. Igual que las estratagemas de los poetas, la acción de Godard consiste en derribar el perfil de las palabras y su orden representativo en busca de una diferencial léxica en revolución permanente. En definitiva, en esta imagen-texto, al contrario que en los ejemplo anteriores, hay transformación con cambio de forma.

⁵¹³ Véase LS, pág. 90: “*El sentido es producido por el sinsentido y su perpetuo desplazamiento*”.

1.6. LA DIFERENCIA EN LA FONICIDAD: TRANSTOPIÁS FONOCLÁSTICAS Y TRANSTOPIÁS FONOPÁTICAS

Tras estudiar algunas inestabilidades en las materias expresivas de la banda de imagen, esto es, en las imágenes en movimiento y en las anotaciones gráficas, nos detendremos a analizar las inestabilidades que operan en las tres materias de expresión que componen la banda de sonido: las voces, la música y los ruidos⁵¹⁴.

Estas inestabilidades o variaciones dentro del espacio sonoro van a desarrollar discontinuidades y conexiones heterogéneas que evitan y esquivan toda coagulación identitaria entre los sonidos interrelacionados.

Ciñámonos, por tanto, a las discontinuidades de los espacios fónicos. Estos espacios fónicos discontinuos, en tránsito, transversales y aterritoriales, no pretenden acotar o limitar constantes homogéneas, sino que se desencadenan, se mezclan y mutan, los unos con/entre los otros, sin detenerse.

Godard insiste en que describir consiste en observar las mutaciones, los cambios y las transformaciones que se dan en el mundo. La vida no es algo petrificado y predefinido sino, por decirlo a la manera de Nietzsche, un oleaje indómito que está siempre en proceso, una movilización de todo lo que hay que jamás se fosiliza. En este sentido, la vida no refleja una estructura estructurada y definida que distribuye los seres en lugares determinados, sino una estructura estructurante que se rige por el principio de alteración, esto es, por una urdimbre que siempre es compleja y móvil. Este giro, sin duda, implica el desmantelamiento de la búsqueda clásica de las esencias, que desde Platón ha colonizado el pensamiento occidental, en pro de un movimiento vital y de una tendencia que difiere ininterrumpidamente. Si como dice Bergson las cosas no son de ningún modo puras, resulta entonces en todo punto imposible capturar las cosas tal y como son, puesto que, “eso que son”, está siendo cuestionado continuamente. Si queremos ser fieles al movimiento vital, entonces nos tendremos que conformar con capturar mutaciones, disoluciones y fluctuaciones. Estas mutaciones, por tanto, no podrán nunca ser totalizadas debido a su impulso movedizo. Están en una perpetua

⁵¹⁴ Sobre las constantes de los códigos sonoros véase Casetti, F. y Chio, F. di: *Cómo analizar un film*, págs. 88-93.

disolución que bloquea todo orden espacial orgánico y homogéneo en favor de espacios transversales o espacios-tránsito. Se podría afirmar que la piedra angular de las técnicas antinarrativas de Godard radican en su absoluto convencimiento de que, para capturar la vida, hay que capturar instantes cualesquiera, es decir, instantes cotidianos que no tengan un peso dramático específico, que sean la vida misma en su absoluta pureza. Una pureza que no sería la de las cosas, sino la de las tendencias y los instantes. En este sentido se puede afirmar que siempre que hay fragmentación narrativa es porque antes hay una firme resolución de capturar los instantes cualesquiera, instantes que nunca podrán engranar de forma regular y codificada sino, únicamente, a partir de junturas rizomáticas justas y lejanas.

Llevando estas consecuencias al campo de lo estrictamente fónico, sucede que las voces que se incrustan en los filmes de Godard sufren inestabilidades y movimientos que rompen con los procesos de formación y jerarquización de las materias de expresión cinematográfica. En *El desprecio*, por ejemplo, asistimos a una libre circulación de materias expresivas fónicas a través de la coexistencia de algunas lenguas europeas –el inglés, el francés, el inglés y el italiano– en el seno del film. Cada lengua, bien es cierto, tiene su lugar demarcado geográficamente. Sin embargo, en el interior del film de Godard no se dan estas relaciones geográficas, sino algo parecido a relaciones geológicas o topológicas diferenciales: las lenguas circulan entre el inglés americanizado del productor, el alemán de Lang, el francés de Bardot y Piccoli.

Es decir, si consideramos que entre los elementos heterogéneos de la imagen audiovisual ha de haber un sistema de relaciones racionales que ponga cada elemento en su lugar, es decir, cada sonido en su lugar natural (por ejemplo, el sonido de ambiente al fondo y el diálogo de los personajes en primer término), entonces, no habrá posibilidad de describir mutaciones sino tan sólo regularidades. Para Godard estas asociaciones jerárquicas u orgánicas amordazan al lenguaje y lo coartan y, sin duda, son una especie de policía sintáctica y semántica que rige las relaciones compositivas de los sonidos fónicos. Para evitar esta distribución aristotélica, las asociaciones, en el cine de Godard, tienden a ser sustituidas por las diferenciaciones, es decir, por las rupturas de tono entre la comedia y la tragedia, por la inclusión de citas que producen discontinuidades e intersecciones dentro del texto fílmico, por las fracturas que generan un espacio

intersticial entre los sonidos del pasado y los sonidos del presente o por la diferencial entre lenguas diversas.

Estas diferenciaciones son las que permiten acceder a lo molecular, a las tendencias fónicas constitutivas de la vida. O, en palabras de Labarthe⁵¹⁵, a las “entonaciones involuntarias” y “débiles” que son más importantes que las entonaciones impostadas y suntuosas de las prácticas teatrales normativas. Nada de esencias y constantes fónicas, nada de sonidos preclasificados y empaquetados, nada de fronteras entre las diversas lenguas. Por el contrario, se trata de buscar la tendencia pura de lo fónico, el sonido verdadero del personaje, su lengua particular al margen de las tonalidades de los personajes dominantes que han ido tejiendo un canon dentro del campo de la ficción. Nada de esencias, sino accidentes y viajes fónicos: “Sólo cuentan los accidentes: el acento, la modulación, la entonación, en suma, la forma”⁵¹⁶.

Aunque, por nuestra parte, tenemos que decir que la modulación nunca puede ser una forma, en todo caso podemos considerarla una forma en tránsito o inter-forma. Ahora bien, estos viajes fónicos insertos en el espacio fílmico, estos espacios-tránsito fónicos que se escabullen del encadenamiento secuencial, son justamente los que dejan un rastro de memoria en el espectador. Al fracturar la narración, el espectador sólo guardará instantes visuales, sonoros o gestuales. Joël Magny dice algo parecido respecto *A bout du soufflé*: “De tal película no se retiene la intriga – de considerable banalidad– ni los personajes, sino los sonidos, frases musicales, expresiones, luces, gestos, actitudes, rostros [...] La voz de Jean Seberg gritando, casi musicalmente, “*New York Herald Tribune*” ”⁵¹⁷. Es decir, un flujo de voz.

En este punto cabe decir que el problema que subyace a los espacios-tránsito fónicos es similar al problema deleuzeano de la otredad y de la experimentación. Godard insiste -sobre todo en la época del grupo Dziga Vertov- en que hay que experimentar otras relaciones entre los sonidos, esto es, nuevas formas de relación al margen de los encadenamientos previsibles. Para que haya un espacio-tránsito es necesaria la presencia de una multiplicidad de elementos heterogéneos y que, entre

⁵¹⁵ Labarthe, A. S.: “Mejor las debilidades que la coraza”, *Cahiers du cinema*, n° 125, noviembre 1961.

⁵¹⁶ Labarthe, A. S.: “Mejor las debilidades que la coraza” *Cahiers du cinema*, n° 125, noviembre 1961.

⁵¹⁷ Magny, J.: “Les 24 vérités de Jean-Luc Godard”, *Cahiers du cinema*, n° 437, noviembre 1990.

ellos, se produzcan relaciones indeterminadas. Es decir, que sea posible la conexión de un sonido con cualquier otro, por lejano que esté en el tiempo y en el espacio, y que esta conexión desestime los clichés, las ideologías y los estereotipos dominantes de cara a abrir la senda hacia la experimentación. En este proceso de experimentación fónica tiene una espacial relevancia, como veremos, el uso de la voz *off*. En la voz en *off* es donde el cineasta se la juega: “No se sale del círculo vicioso sino cuando la voz *off* arriesga y lo arriesga en tanto voz: por desduplicación (no ya una voz sino voces, no ya una certeza sino enigmas), y sobre todo por singularización. De la política de lo autores también se sale con una “política de las voces”, una política de voces inimitables (Godard, Duras, Bresson desde hace tiempo)”⁵¹⁸. Esta voz, en Godard, es una voz que se identifica con el pensamiento, una voz que le sirve para pensar y para expresarse aunque sea de manera precaria, fortuita o aleatoria: “Yo me expreso, mal, pero no he perdido la voluntad de expresarme, de transformar mi modo de expresión para expresarme cada vez mejor”⁵¹⁹, dice en una entrevista. Esta voluntad experimental de expresión es la que le lleva, en los años 70, a dar mayor valor a la banda de sonido y, en concreto, a la voz en *off* que comenta, crítica y reflexiona sobre las imágenes. Si para Deleuze la pragmática implica una experimentación y una intervención en un campo determinado de cara a extraer de él su práctica extratextual, es decir, aquello que puede servir para forjar un concepto; del mismo modo Godard experimenta e interviene sobre las imágenes por medio de la voz en *off*, intervención que se instituye como elemento crítico y científico, con la idea de componer una imagen audiovisual diferencial: un conglomerado que emerge del choque entre el matiz ideológico de la imagen y la tendencia crítica del sonido, una imagen que sintetiza la intuición vacía de pensamiento con el concepto vacío de impresiones. De algún modo, en estos años, la imagen pierde su poder hipnótico e ideológico en favor del sonido, que es más objetivo y científico: “Las imágenes serían pues ideológicas, (intuición sin concepto), los sonidos, científicos”⁵²⁰. Esta correlación con la filosofía kantiana va a ser recurrente en sus ensayos audiovisuales de los años 70.

De modo que podemos distinguir dos clases fundamentales de espacios-tránsito. Por un lado, aquellos que se fundan, continuando con nuestra topología diferencial

⁵¹⁸ Daney, S.: “El órgano y la aspiradora” [En *Cine, arte del presente*, pág. 72]

⁵¹⁹ Martin, M.: Entrevista con Godard, *Nuestro Cine*, n° 105, 1971, págs 39-43.

⁵²⁰ “Le groupe Dziga Vertov”, *Cahiers du cinéma*, n° 238-239, mayo-junio 1972.

fílmica, en la fórmula “fundir lo separado”. A estos espacios los llamaremos “espacios fonopáticos”. Y, por otro lado, aquellos que se organizan según la fórmula “cortar lo unido”, a los que designaremos con el nombre de “espacios fonoclásticos”. La diferencia fundamental entre ambos es que los primeros introducen el movimiento mediante simultaneidades y entrecruzamientos de sustancias fónicas, y los segundos lo hacen por mediación de disoluciones y bifurcaciones. Ambos espacios no son otra cosa que transtopías.

Un ejemplo de espacio o transtopía fonopática lo encontramos en *Une film comme les autres*. En este film vemos como en la banda de sonido se van yuxtaponiendo dos espacios sonoros heterogéneos: por un lado, la discusión entre estudiantes de Nanterre y obreros de Renault y, por otro lado, un comentario en *off* sobre las causas y las consecuencias de Mayo del 68 a través de una riada de citas, de una “multitud de textos –teóricos y prácticos- producidos por las luchas revolucionarias –nacionales y extrajeras- desde 1789 hasta 1968”⁵²¹. Estos dos espacios sonoros, a veces, se yuxtaponen y se encabalgan de tal modo que impiden al espectador una audición normalizada. Es decir: se funden de manera que, en su entrecruzamiento, se genera una nube o masa fónica que es casi inaudible: un “sonido sucio”⁵²². Sin duda resulta paradójico que en este film sobre la palabra haya momentos donde no se puede distinguir el contenido de cada uno de los diversos discursos que se producen. Y más cuando las imágenes tampoco contienen mucha información debido a que, por aquellos días, resultaba peligroso para la seguridad de los militantes filmarles el rostro. Así, las imágenes del diálogo entre militantes obreros y estudiantes no nos muestran sus caras y esto, en un primer momento, hace que centremos nuestros sentidos en lo que se dice. Pero ocurre que eso que se dice acaba saturando los sentidos del espectador, debido a la superposición, y termina por imposibilitarse su legibilidad tanto visual como auditiva. La superposición del flujo fónico hace que todo se funda en un rumor ininteligible, en un coágulo sonoro inestable e indiferenciado. De algún modo, el territorio y el contorno de cada enunciado fluye y se emborrona justo en el momento de la superposición y el entrecruzamiento, lo que desencadena un chorro inarticulado que desdibuja el sentido de lo que se dice. Estas superposiciones en el campo de lo fónico (que en el terreno de la

⁵²¹ Baby, I.: “El grupo “Dziga Vertov”, Le Monde, 27 de abril de 1972 (Entrevista)

⁵²² Sobre la función del sonido sucio en Godard véase Badiou, A.: “Sobre la situación actual del cine” [En Badiou, A.: *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Manantial, Buenos Aires, 2005]

imagen daban lugar a inter-formas e inter-sentidos y que cuando se llevaban al máximo de rarefacción devenían imagen-blanca), si bien sería un exceso decir que producen una inter-forma, sí es lícito sostener que dan lugar a un inter-sentido: un sentido que emerge del entrecruzamiento de las multiplicidades fónicas, de la ruta que dibuja el paso de las unas a las otras. Si la imagen-blanca era un campo de probabilidades de lo visible; el batiburrillo de sonidos (fónicos, musicales y ruidosos) podría ser el campo de probabilidad de lo sonoro, es decir, el escenario pre-sonoro e inorgánico donde se construyen los sonidos: el cuerpo sin órganos de lo fónico, donde los sonidos no están determinados, donde circulan y se intersectan sin que germine todavía identidad alguna. Esta capacidad de circulación inter-fónica ya la ha puesto de manifiesto Chion en sus estudios sobre el sonido: “[hay una] tendencia de los sonidos a absorberse los unos a los otros [...] un sonido siempre puede ahogar a otro”⁵²³. Es como si los sonidos tendiesen a su Cuerpo sin Órganos, a su inmanencia sonora.

La propuesta de Godard en este film es dar la palabra a los militantes de Mayo: darles la palabra para liberarla del uso desvirtuado que ha sufrido tras las revueltas por las calles de París: “Es una película sobre la palabra. Había que mostrar esa palabra que está a menudo presa entre los estudiantes y los obreros cuando se hallan juntos, y que ha sido liberada”⁵²⁴. ¿De que modo se ha liberado esa palabra? Nuevamente, podemos establecer una correlación entre el proceso de liberación de la representación, la narración y la iconicidad de la imagen-blanca y la liberación de la sustancia fónica de los clichés dominantes, del lenguaje imperialista y de la jerga de los economistas y tecnócratas para poner a disposición del pueblo –o más bien: de la multitud⁵²⁵– esa palabra retenida. Sin embargo, la belleza de este film recalca en la superposición de voces, en la palabra múltiple y común resonando entre el pasado (sonidos de las luchas anteriores a mayo del 68) y el presente (sonido de las luchas actuales). Un sonido común y compartido donde no importa quien tome la palabra mientras se hable, donde lo que se pretende es que hable el propio lenguaje, lo que Agustín García Calvo llama, siguiendo la estela de sus maestros presocráticos, la razón común. Como dice Fargier sobre este film: “Lo que cuenta no son las palabras que se dicen, sino que haya palabras

⁵²³ Chion, M.: *El sonido*, pág. 31.

⁵²⁴ Godard, J.-L.: “Deux heures avec Jean-Luc Godard”.

⁵²⁵ Sobre la diferencia entre pueblo y multitud véase Negri, A. y Hardt, M.: *Multitud*, pág. 16.

que se digan; no es quién habla, sino que se hable”⁵²⁶. O, desde la perspectiva de David Faroult, se trata de dar la palabra a los que no la tienen, a los que no pueden expresar su visión del mundo dentro del entramado hipercodificado de los Estados de Derecho en las sociedades capitalistas contemporáneas: “[Godard] tiene la preocupación obsesiva de dar la palabra a los que no la tienen, a las masas en movimiento. Era ya la apuesta de *Un film comme les autres*, cuyo título expresa su voluntad de desaparecer como cineasta en beneficio de quienes toman la palabra”⁵²⁷

Un segundo tipo de espacio o transtopía fonopática lo encontramos en el modo de inclusión de las citas y las referencias extra-cinematográficas en el cuerpo de film. Si en el caso de *Une film comme les autres* la inestabilidad fónica se constataba a través de la superposición de la voz en *off* y la voz en *over*, en el caso de la inclusión de citas la inestabilidad surge por la introducción de un elemento extratextual, esto es, de un elemento arrancado de su dominio para funcionar en un dominio ajeno. De esta manera, el elemento citado es extraído y recortado, como en un *collage*, para su integración y su recontextualización en un lugar diferente, lo que provoca un trasbordo de sentido, una suerte de movimiento que al entrecruzarse con el movimiento del propio film, renueva y redistribuye las líneas de fuerza del texto fílmico. La cita es algo que tiene una existencia exterior, que tiene una continuidad que es bloqueada para incluirse en una estructura nueva. Es una suerte de corte discontinuo.

Algo parecido ocurre cuando Godard mezcla la voz en *in* con la voz en *off*. En *Le petit soldat*, por ejemplo, se reencadenan secuencialmente las materias fónicas que estaban separadas y que eran heterogéneas:

Voz en *off* de Bruno Forestier: ella se giró de repente

Voz en *in* de Véronique Dreyer: ¿nunca tomas una ducha?

Voz en *off* de Bruno Forestier: La dije cualquier cosa que me vino

Voz en *in* de Bruno Forestier: Me gustaría sacarte fotos duchándote.

⁵²⁶ Fargier, J-P: “Une double catharsis”, Cinéthique, n° 1, 20 enero 1969.

⁵²⁷ Faroult, D.: “Never more Godard. El grupo Dziga Vertov, el autor y la firma” [En Cortés, D. Fernández-Savater, A. (Eds.): *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, pág. 145]

En este ejemplo comprobamos como el elemento extraño incluido (ya sea una cita o un comentario extradiegético) hace derivar al texto, es decir, lo condiciona y lo convoca a una nueva sintaxis produciendo algo que podemos denominar “representación flotante”.

En *Vivre sa vie* ocurre algo similar cuando el protagonista lee este texto de Poe al personaje que encarna Anna Karina:

Como obra de arte, nada podía ser más admirable que la pintura en sí. Pero no puedo haber sido ni la ejecución de la obra, ni la inmortal belleza del semblante, lo que tan repentina y tan vehementemente me había conmovido. Menos aún pudo haber sido que mi imaginación, hubiera confundido la cabeza con la de una persona viviente. A la larga, satisfecho del verdadero secreto de su efecto, me volví a tender en el lecho. Había encontrado el hechizo del cuadro en una absoluta "apariencia de vida" de expresión.

Este texto de Poe es -en apariencia- leído por el amante de Nana. Sin embargo, esta lectura es -en realidad- efectuada por Godard. La ficción y lo real se intersectan por mediación del texto de Poe, lo que desencadena una quiebra de la representación: la voz del personaje deviene voz del autor y viceversa en un intercambio que hace de la cita un lugar de paso, un espacio fónico intersticial. De hecho, hay una inclusión de un comentario de Godard sobre el texto de Poe, un comentario donde el director se dirige a su amada: “*Es nuestra historia: un pintor que retrata a su amada. ¿Quieres que continúe?*”

Por consiguiente, la cita aislada no tiene sentido si no se pone en comunicación con el resto de voces (ya sean en *in*, en *off* o en *over*): no hay acción y reacción sin circulación. Por otro lado, la cita (o el comentario en *over*) sale de su lugar propio para localizarse en otro lugar, abandonando su territorio, en tanto espacio ocupado y saturado, para devenir lugar practicado. No importa como continua la cita ni su presunta esencia, sino su movimiento y su puesta en práctica en el seno del film. Lo que importa es la intersección entre la cita y la estructura del film, entre el lugar de la cita, como fragmento arrancado de un orden orgánico externo, y el lugar del film, como zona de tránsito. Esto es: el espacio fónico como lugar dinámico del *pathos*.

En definitiva, las transtopías fonopáticas funcionan como rizomas, es decir, se organizan conectando elementos fónicos de lo más dispares. Así, una consigna que parece poner en práctica Godard sería la siguiente: contra la voz unívoca, yuxtaposición de voces divergentes y conjunción de diálogos heterogéneos. O lo que es lo mismo: voz en *in* sobre voz en *off*; elementos extratextuales sobre elementos textuales

La transtopía fonoclástica, por el contrario, funciona a través de la disolución y la bifurcación de la materia fónica. La continuidad, la invariante, la articulación y la esencia de una palabra se dinamiza mediante un tartamudeo que tiene, sobre todo en los films de los años Mao que vamos a analizar, una finalidad política. Este tartamudeo funciona como un síntoma recurrente. Algo así como las máquinas deseantes que Deleuze y Guattari construyen en su obra *El Antiedipo* y que tienen la virtud de funcionar solamente cuando están estropeadas. Pero, además, el tartamudeo puede funcionar como una cuchilla que “separa lo unido”. Esta ruptura se da en dos niveles: el de la frase (o fraseológico) y el de la palabra (o morfológico).

Un ejemplo de transtopía fonoclástica a nivel fraseológico lo tenemos en *Made in USA* (algo que Godard ya puso en práctica, un año antes, en *Pierrot le fou*) donde Anna Karina y Laslo Szabo rompen, con sus respectivos monólogos cruzados, la articulación regular de las frases:

- Me quedé solo.
- Richard mató a Lacroix.
- No deseo matarla.
- En un incendio.
- En la villa se reunían...
- El partido...
- ...culpaba a los terroristas.
- ...a escondidas.
- Les convenía.
- Hace 2 años, en el 67...
- ...rompieron la unión de izquierda.
- Murió por algo personal.

- Para culparla.
- En fin...
- ...eso creo.
- De ahí empezó.

En el nivel de la palabra, por otro lado, también encontramos ejemplos de rupturas y discontinuidades. Esto es lo que ocurre en *Le gay savoir* donde la ruptura de la articulación fonética (recordemos que en el punto III.1.2. Introducción a la topología diferencial vimos como Emile y Patricia rompían la continuidad morfológica de la palabra al deletrear las palabras “televisión” y “cinéma”) se inserta dentro del proyecto godardiano de desintegración del lenguaje que se resume de la siguiente manera: no para partir de cero sino para volver a cero. El lenguaje está sometido y amordazado por las estructuras dominantes que lo usan para esclavizar a los hombres y para que estos no vayan más allá de sus límites. Desintegrar el lenguaje supone, por tanto, un nuevo modo de plantear preguntas, una nueva forma de huir de las preguntas prefabricadas que los agentes de poder de la cultura han ido elaborando para construir su historia. Desintegrar el lenguaje es una forma de desestructuración del significante despótico, una liberación de las formas de poder que desencadena, en un movimiento revolucionario posterior, un proceso reestructivo. Se trata, en fin, de atomizar el lenguaje para atomizar la sociedad de mercado que nos encadena y reencadena en sus relaciones de producción, a sus máquinas, a sus coordenadas. Si el lenguaje dominante de los *mass media* está modelando nuestros afectos, y está atrofiando nuestro modo de sentir y vivir. Es preciso construir una crítica destructiva de ese lenguaje para fundar uno nuevo: liberador y esencialmente democrático. Es imprescindible que, después de martillar y taladrar el lenguaje, produzcamos otro lenguaje en un orden diferente. Quizá transformar el lenguaje es el medio más adecuado, potente y poderoso para transformar la sociedad: fracturando la materia fónica, introduciendo en ella una cuchilla y un tartamudeo que separe lo unido, será posible crear nuevas preguntas para una nueva sociedad. De lo contrario, sólo podremos dar respuestas a preguntas antiguas, a preguntas prefabricadas, empaquetadas y planificadas.

En *British sounds* encontramos otro ejemplo de transtopía fonoclástica. La consigna que sobrevuela este revolucionario film la enuncia Godard del siguiente modo: “La película es un sonido que se opone a otro sonido: un sonido revolucionario a una

sonido imperialista”⁵²⁸. Esta oposición de sonidos da cuenta del proceso de disolución y bifurcación que opera en el *intermezzo*. Ya no se trata de cortar las palabras para elaborar una crítica de los lenguajes de poder, sino de escindir otros sonidos, resistentes y disidentes, del ruido totalizador y omnipresente de la maquinaria capitalista. Si el capitalismo ha funcionado con tanta precisión, sobre todo en el siglo XX, se debe a que ha abierto el camino para la creación de una empresa fagocitadora de contradicciones: su artimaña dominadora tiene su origen en su poder tentacular, en su potencia autoritaria para engullir cualquier contradicción que se oponga a su movimiento imperial en una nueva estructura. Esto nos lleva a hacernos la siguientes preguntas: ¿es posible que un sonido revolucionario se resista al poder unívoco del sonido del capitalismo planetario? ¿Cómo es posible oponerse al capitalismo con un movimiento revolucionario que, esencialmente, es un movimiento excéntrico que emerge dentro del vientre del propio capitalismo? Quizá Godard no se da cuenta que cuando, por ejemplo, pone en relación la voz del narrador, construida con discursos de Wilson, Heath, Pompidou o Nixon, y la voz de los obreros, con su apología de la afiliación sindical, no está construyendo realmente una contradicción sino, más bien, una diferenciación. ¿Por qué? Porque hay que tener en cuenta que la génesis de los sindicatos está en el interior del movimiento del capitalismo: el sindicalismo no es otra cosa que un movimiento que se escapa del movimiento del capitalismo y que trasciende los límites de sus operaciones totalizantes. Por consiguiente, en términos fonéticos, la sustancia fonética del sindicalismo supone un sonido que se separa de la sustancia fonética del capitalismo y que, posteriormente, se opone a él dando lugar a un intervalo o diferencial o transtopía sonora. Los discursos de la voz del locutor son discursos que quieren someter toda contradicción a la identidad absoluta del capitalismo, a su código universal. Sin embargo, el capitalismo encuentra un escollo en la voz de los sindicatos: una voz que pretende sustraerse a ese sentido único que se impone.

A pesar de todo, la lección de Godard tendría que llevarnos a un proceso de desestratificación más radical: no basta con escindir la voz del sindicalismo de la voz del capitalismo. Más bien, habría que desestratificar y desarticular todas las constantes y enquistamientos que se producen dentro de los propios sindicatos, esto es, romper todas

⁵²⁸ Godard, J-L: “Premiers `sons anglais””, Cinéthique, n° 5, septiembre-octubre 1969. [En Godard, J.-L.: *Jean Luc Godard par Jean Luc Godard*, Cahiers du cinéma, Paris, 1998 [Tomo 1]]

las constantes discursivas del sindicalismo y sus isotopías constitutivas en favor de una anarcotopía o lugar deslocalizado, móvil y renovado a cada instante. Buscar nuevas voces más allá de los dogmatismos, tanto del capitalismo como del comunismo, buscar nuevas voces más allá del imperialismo laplaceano de Alpha 60: *“La esencia de lo que llaman mundo capitalista o del mundo comunista no es una voluntad malévola de someter a su gente por medio del poder del adoctrinamiento o el de las finanzas, sino únicamente por la ambición natural de cualquier organización de planear sus actividades con el objetivo de reducir las cualidades desconocidas”*.

De este modo, la transtopía fonoclástica funciona como los fractales, como las rupturas y la discontinuidades *in progress* que desestabilizan las invariantes fónicas que pretenden colonizar el espacio fónico. La fórmula que parece poner en práctica Godard viene a decir: contra la voz unívoca, una multiplicidad variable de cortes discontinuos de voz, mil rumores pequeños, mil entonaciones fluctuantes y disyuntivas.

1.7. LA DIFERENCIA EN LA MUSICIDAD: TRANSTOPÍAS MUSICLÁSTICAS, TRANSTOPÍAS MUSIPÁTICAS.

La segunda materia de expresión de la banda de sonido, a analizar desde las coordenadas de la diferencia, es la música. Al igual que en el caso anterior, vamos a diferenciar una transtopía musiclástica, que “corta lo unido” y una transtopía musipática que “une lo separado”.

La función de ambas transtopías continúa la crítica a la representación que hemos apuntalado en los puntos precedentes. En muchos films de Godard se puede observar como la continuidad de la música es cortocircuitada, cortada y bloqueada de manera brusca y repentina. En otros films, sin embargo, las músicas se superponen creando *intermezzos* nuevos. Ahora bien, estos cortes y yuxtaposiciones van a romper el marco de previsibilidad de la percepción humana, que está habituada a anticipar y pronosticar la melodía que se va desarrollando. ¿A qué se debe este alto grado de predicción? Fundamentalmente a la forma de la repetición que se instala en el núcleo de las melodías y que, en cierta forma, funcionan como un *leitmotiv* insistente. Pero, ¿qué entendemos por melodía? ¿Qué analogía tiene con la noción de continuidad? ¿Cuál es el paralelismo que guarda respecto a la acción de los personajes? La melodía es sin duda un bucle en desarrollo que despierta en el oyente resortes de predicción y, en consecuencia, cualquier ruptura de esa continuidad melódica conlleva un bloqueo de la predicción. Por establecer una analogía, se diría que si en la teoría del relato la continuidad de la trama y las diferentes formas de repetición que se suceden van anticipando las claves del destino del héroe; en la teoría musical clásica sucede algo similar pero al nivel melódico. De algún modo, el héroe y la melodía funcionan como dispositivos equivalentes ya que en ambos casos hay una fuerte tendencia hacia un fin determinado. Los héroes de los films modernos, sin embargo, los vagabundos, borrachos, perdedores, locos o nihilistas no tienen ninguna tarea que resolver ya que no tienen la facultad de reaccionar ante las situaciones en las que se ven inmersos y, en este sentido, tan sólo pueden mirar. Son, como señala Deleuze⁵²⁹, héroes videntes, héroes que reducen su forma de actuar a una forma de mirar. Godard, en tanto fundador, cómplice y experimentador de este cine de la modernidad, dirige sus films hacia una

⁵²⁹ IT, pág. 31.

ruptura de la acción y de la melodía, es decir, de la continuidad y del orden previsible. Rupturas y quiebras dentro del espacio melódico que presuponen la fórmula topológico-diferencial que venimos poniendo en juego: “cortar lo unido”. Los lugares determinados son fragmentados por un corte irracional. Tenemos que tener en cuenta, por otro lado, que si bien la razón funciona por previsión; lo irracional, sin embargo, se zambulle en un fondo virtual imprevisible donde son posibles todas las conexiones: un fondo irracional inmanente que constituye las condiciones de posibilidad de lo racional. Así, la fórmula hegeliana que decía “todo lo racional es real” muta y se transforma en “todo lo racional es irracional”. Pero no sólo se ejercen las rupturas. También se dan superposiciones que se rigen por la fórmula “fundir lo separado” y que dan lugar a inter-formas sonoras.

En este punto, hay una pregunta que se impone: ¿cómo liberar el tiempo de la medida y del teleologismo que impone la música tonal? El tiempo cronológico está atrapado por el pulso⁵³⁰ y su ataque va encadenando sonidos según una lógica teleológica: cada átomo de tiempo-sonido se engrana con el siguiente hasta su resolución final. Ahora bien, toda resolución se concibe gracias a la toma de poder de las jerarquías tonales que espacializan el tiempo a partir de la medida y la fragmentación del sonido. Si no hubiese un orden orgánico que dispusiese cada sonido en su lugar e hiciese de ellos espacios puros, entonces no sería posible el encadenamiento que va definiendo y determinando un fin planificado de antemano. En cierto modo, la música tonal es finalista. Por el contrario, la música atonal, al abolir todo orden jerárquico, libera el sonido de su corsé y de su localización interválica dando lugar a una liberación del tiempo. En este caso, el tiempo no está sometido al pulso y a la medida, lo que conlleva una diferenciación y una afirmación de la temporalidad pura que puede ser conjuntiva (transtopías musipáticas) o disyuntiva (transtopías musiclásticas).

¿Qué es, por tanto, una transtopía musipática? Si superponemos dos líneas melódicas independientes y lejanas podemos encontrar, en el entre-dos, una tercera línea melódica diagonal o *topos* musipático que es el resultado del producto de la síntesis heterogénea de ambas. Cada línea melódica va a emborronar a la otra, al modo de las inter-formas baconianas, provocando la germinación de una tercera melodía

⁵³⁰ Véase Deleuze, G.: “Hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son” [En RL, págs. 149-152]

virtual: una melodía nueva, creativa e inactual; una melodía que está por venir. Esta técnica es cierto que Godard la desarrolla sobre todo en *Historie(s) du cinema*. Sin embargo, en algunos films de los sesenta, encontramos ya algunos experimentos con la superposición melódica.

En *Une femme est une femme*, por ejemplo, descubrimos como Angéla y Emile tienen una discusión en torno al dibujo melódico de una canción de Charles Aznavour. Mientras suena la canción en el espacio extradiegético, ellos superponen sus tarareos a la melodía original y parecen no estar de acuerdo sobre cual es la altura interválica correcta de alguno de los pasajes de dicha melodía. De este modo, la melodía “original” se funde con las singulares interpretaciones de los personajes dando lugar a un complejo musical que conecta, no sólo la melodía original con la copia sino, además, la melodía del espacio en *over* con las melodías del espacio en *in*.

Unos años más tarde, en *Pierrot le fou*, vuelve a hacer uso de esta técnica. En la secuencia de Ferdinand con el “loco enamorado del puerto” asistimos a una superposición melódica similar a la de *Une femme est une femme* pero con algunas variaciones. Si en el film de 1961 Godard componía, yuxtaponiéndolas, una música en el espacio en *off* con las “lecturas” de la misma, por parte de los personajes, en el espacio en *in*; en *Pierrot le fou* pone en comunicación la música en contracampo con la melodía que tararea el personaje que habla con Ferdinand. Sin embargo, hay una diferencia en todo punto clave, pues los personajes de *Une femme est une femme* no están escuchando la música en *off* y el excéntrico personaje de *Pierrot le fou*, sí. Nadie más la escucha. Solo él y nosotros, los espectadores. De modo que en esta superposición entre sus canturreos y la melodía del piano se solidifica un verdadero espacio transversal que surge de la intersección del espacio en *in* y el espacio en *off*, un espacio musical en tránsito, una interferencia entre dos espacios separados que son puestos en comunicación por un personaje que, irremediablemente, está loco: “Esta música, ¿no la oye? ¡Diga que estoy loco! Venga, dígalos”, repite obsesivamente mientras Ferdinand escucha sus desvaríos amorosos. Pero, justamente, esa misma locura es la que permite la liberación de la percepción del personaje, la que trasciende el límite que separa el espacio en *in* del espacio en *off* creando, de este modo, un espacio impuro y mutante nacido del transvase inter-espacial. Este loco, como vemos, es el único que tiene la capacidad para liberarse de la ficción y, así, escuchar la música que ha introducido el

director en la banda de sonido: cruza la pantalla para situarse en un no-lugar que es, en definitiva, el espacio discontinuo que se instala entre la pantalla y el espectador. Así, el lugar de la figura melódica de la banda sonora y el lugar de la figura melódica que canturrea el loco de *Pierrot le fou* se deslocaliza. Ambos lugares se intersectan y “cobordean” para construir un intersticio sonoro deslocalizado: un sonido transtópico, diferencial, nomádico y anárquico. En definitiva, el loco, como el poeta⁵³¹, hace posible la transgresión de los órdenes homogéneos para instaurar un movimiento inter-musical entre dominios diferentes, un mixto impuro o multiplicidad melódica que surge del poder evocador de la música.

Ahora bien, es cierto que cuando la música atraviesa la frontera de lo diegético, como en estos dos ejemplos, se crea un “monstruo”, pues nuestra percepción no puede prever que un personaje sea capaz de oír esta música en *over*. Estamos acostumbrados a tener la fuente del sonido musical en el espacio en *over*.

Estos dos ejemplos dan cuenta de las posibilidades expresivas que tiene la superposición de dos fragmentos musicales. Sin embargo, a pesar del juego de los intersticios, no hay una verdadera deformación que imposibilite la legibilidad de los sonidos trenzados como ocurría, en el caso de la imagen, con los experimentos inter-formales de *Histoire(s) de cinema* que analizamos en I.3. El montaje de la diferencia. El intersticio, en los dos ejemplos propuestos, es construido por el espectador, es un sentido transversal o inter-sentido que todavía no implica una inter-forma. Tenemos que volver a la gran *summa* godardiana para encontrar superposiciones musicales más complejas, superposiciones que realmente supongan un verdadero complejo sonoro fluctuante: un verdadero juego de materia-fuerza musical. En el capítulo 1A, en torno al minuto 10, Godard nos habla del gran productor Irving Thalberg. Justo en el momento que pone una imagen de *Freaks* (Tod Browning, 1932) superpone, a la enigmática música que sonaba hasta ese momento (La *Suite de danses* para piano), una canción de *Una noche en la ópera* llamada *Hello Babe, how are you?* Es decir, justo cuando aparecen los monstruos en la banda de imagen, en la banda de sonido aparece, por

⁵³¹ DR, pág. 96: El poeta, igual que el loco, transgrede todo estrato organizado: “[El poeta] habla en nombre de una potencia creadora, apta para derribar todos los ordenes y todas las representaciones para afirmar la Diferencia en el estado de revolución permanente del eterno retorno”

correlación, otro monstruo: dos melodías asimétricas, una dramática y otra cómica, que se funden, intersectan y atraviesan dando lugar a una transtopía musipática. Cada melodía pierde su identidad y su lugar para generar un monstruo. Pero, ¿qué tipo de monstruo? Deleuze asegura que “para producir un monstruo, de poco sirve la pobre receta de amontonar determinaciones heteróclitas o de sobredeterminar el animal. Más vale hacer subir el fondo y disolver la forma”⁵³². Un monstruo es un ser deforme, un ser cuyos órganos no están organizados: es un ser que tiende a su Cuerpo sin Órganos. La indiferenciación de su rostro emerge de la indiferenciación que se aloja en un fondo o abismo de lo material donde todo está disuelto. Así, el monstruo se construye o compone –nada de orden orgánico- haciendo subir el fondo indiferenciado a la superficie. En el cine de los años Karina, el movimiento frankensteiniano de creación que usaba Godard giraba en torno a la acumulación de elementos dispares en la superficie del film: no había tanto fondo en Godard para provocar su ascenso hasta el Cuerpo sin Órganos de la película. Respecto al uso estructural de la música, Godard se conformaba en estos años con efectos de superficie que no implicaban una verdadera subida del fondo. Pero, en su madurez, después de haber recorrido medio siglo de cine, por fin ha creado un monstruo que sube del fondo de las impresiones de la historia a la superficie poética de su expresión: una materia musical no formada semióticamente que también encontramos en las novelas de Kafka⁵³³. En *Histoire(s) du cinema*, por tanto, ya no hay una simple suma de elementos heterogéneos, sino un ascenso de la memoria indiferenciada de impresiones que toma cuerpo y se determina en el dispositivo expresivo del film. De algún modo, todo sucede como si el fondo indiferenciado de la memoria de Godard subiese a la superficie de la pantalla poniendo en comunicación elementos heteróclitos no ligados: fragmentos de imágenes, músicas, textos. En el caso que nos ocupa, podemos afirmar que Godard busca en la memoria músicas que le hayan dejado alguna huella. A medida que las va desempolvando, va encontrando resonancias entre ellas, lo que permite una composición desde la inmanencia, sin un plan previsto. Este movimiento de creación es el que posibilita la superposición de dos figuras musicales dispersas y no ligadas que, en su diferenciación, disuelven sus formas en

⁵³² DR, pág. 62.

⁵³³ Deleuze y Guattari hacen alusión a la música que resuena en las novelas de Kafka: una música no organizada ni formada que, desde nuestra perspectiva, se vincula a la función de la música en *Histoire(s) du cinema*. Véase K, pág. 14: “No es una música compuesta, semióticamente formada la que le interesa a Kafka, sino una pura materia sonora”.

virtud de un espacio resonante y polifónico. Es lo que permite, en definitiva, el acceso a una materia sonora pura.

Por otro lado, la función de la transtopía musiclástica consiste en romper el encadenamiento de los sonidos musicales, lo que supone su liberación de la articulación unívoca. Esta ruptura se acerca, en cierta medida, a las consideraciones teóricas de Adorno y Eisler en torno a la diferencia entre tensión e interrupción:

El film se aproxima mucha más que el drama a la tensión musical, ya que va pasando linealmente de una tensión a otra. Por eso la música cinematográfica usual se ha mantenido en el dramatismo de la tensión y, estereotipándolo, lo ha llevado casi *ad absurdum* [...] Por el contrario, no se emplea musicalmente el complemento y el antídoto de la tensión que es la interrupción⁵³⁴.

Esta liberación de la segmentarización da lugar a un espacio transtópico ya que al romper el encadenamiento inter-melódico se rompe el proceso de previsión de la percepción. Veamos algunos ejemplos donde Anna Karina es protagonista indiscutible de estas rupturas.

En *Pierrot le fou*, por ejemplo, Anna Karina rompe un botella en la cabeza de un tipo que está sentado frente a ella. En ese mismo momento, se rompe la continuidad de la música. En este caso, el gesto de violencia es el que desencadena la ruptura.

En la obertura de *Vivre su vie*, los títulos de crédito se distribuyen sobre una serie de primeros de planos de Anna Karina: primero mirando a la izquierda, luego al centro y luego a la derecha. Mientras los planos se suceden con regularidad, la música sufre algunos cortes en su continuidad. Estos cortes acontecen a mitad de cada uno de los primeros planos, pero desaparecen al inicio de los mismos. Es como si la música no pudiese soportar el contacto con el primer plano y necesitase respirar para cobrar de nuevo fuerzas en el siguiente primer plano. En este mismo film, en la secuencia donde Godard lee el texto de Poe, la música pierde su continuidad justo cuando la cámara, al

⁵³⁴ Adorno, T.W. y Eisler, H.: *El cine y la música*, Fundamentos, Madrid, 1981, pág. 46-47.

encuadrar a Karina en un primer plano, le arranca una sonrisa. En este caso, es la sonrisa (un gesto de amor) la que paraliza el relato de la melodía.

Por último, en *Une femme est une femme*, son los gestos cotidianos de Angéla los que paralizan la continuidad melódica. Por ejemplo, cuando toca la cortina o acaricia al bebé:



Pero cuando aparece el pianista, la música vuelve a cobrar fuerzas:



En estos casos que hemos aislado, la discontinuidad musical está unida a un gesto, ya sea violento, amoroso o cotidiano.

Quizá podamos leer estas trasntopías musiclásticas a la luz y al calor del siguiente fragmento, de esa rara obra en el panorama hispano que se llama *Espacio*: “La música mejor es la que suena y calla, que aparece y desaparece, la que concuerda, en un “de pronto”, con nuestro oír más distraído”⁵³⁵.

⁵³⁵ Jiménez, J. R.: *Espacio*, Fundación Juan Ramón Jiménez, Huelva, 1996.

1.8. LA DIFERENCIA EN LA SONICIDAD: EL ORDEN DEL RUIDO

El ruido es el tercer tipo de materia expresiva sonora que vamos a comentar dentro de la gramática cinematográfica. Su cualidad principal es la desarticulación absoluta de todo orden, lo que implica un caos orgánico en su estructura. Esta cualidad nos lleva a dar un giro en nuestro estudio de las dispersiones códicas en el cine de Godard y su recomposición teórica en tanto elementos atómicos constitutivos del hecho fílmico. No en vano, no podemos dispersar, desarticular o yuxtaponer una materia expresiva que ya de por sí está máximamente desterritorializada.

Esta singularidad material nos va a llevar por un camino y por unas preguntas diferentes de cara a iluminar algunos rasgos que nos sirvan para la elaboración de nuestra topología diferencial fílmica. ¿Cómo romper el ruido, cómo separar lo unido, si en el ruido no hay encadenamiento alguno, si todo está inmerso en un magma indiferenciado? ¿Cómo alcanzar un *intermezzo* entre dos ruidos superpuestos si para que haya *intermezzo* es necesario un mínimo de forma para su posterior deformación? En los casos anteriores disponíamos de una figura, de una grafía, de una voz y de una armonía que regulaban sus elementos compositivos y que, gracias a esta regulación, era posible la posterior desarticulación. Pero, ¿qué pasa entonces con el ruido? ¿Y si los ruidos, en tanto sonidos inarticulados, se organizan de tal modo que provoquen la eclosión de un nuevo orden rítmico?

La dispersión de la materia expresiva del ruido consistirá, por tanto, en la ruptura de su desarticulación, esto es, en la dispersión de su indiferenciación. O, lo que es casi lo mismo, en la organización de su caos constitutivo. El movimiento de nuestras reflexiones podemos decir que va de la superficie de los textos audiovisuales (imágenes, textos, sonidos) al fondo indiferenciado. Ahora se trata de trazar una línea inversa que vaya del fondo indiferenciado al orden de superficie. Veamos algunos ejemplos.

El inicio de *Prenom: Carmen* nos da algunas claves para entender este doble movimiento de la relación profundidad-superficie en el ámbito de la sonicidad. En las primeras imágenes de este film escuchamos un ruido urbano de coches hacinados en el corazón de la noche. A continuación, el ruido de las olas del mar, una masa sonora informe que resulta de la suma de millones de choques entre las millones de gotas que

componen la anatomía de las olas. Y por fin, una tercera imagen donde aparece un grupo de músicos, en el interior de una sala, tocando los “Cuartetos” de Beethoven. En ese instante, el profesor dice a la violonchelista que toque con el cuerpo. El mismo Godard nos cuenta que toca con el cuerpo en la configuración de este film: “por una vez no quería que trabajase sólo mi espíritu, también mi cuerpo y mi voz.”⁵³⁶.

Entre estos primeros sonidos podemos ya establecer algunas diferencias básicas: el ruido está en el exterior y la música en el interior. No sólo en el interior de la sala, sino en el interior del propio cuerpo. Es decir, la forma sonora de la exterioridad, de la naturaleza y de la ciudad, es siempre un ruido indiferenciado; mientras que la forma sonora de la interioridad o de la subjetividad supone un orden orgánico. Sin duda la pregunta que se hace Godard puede ser una versión de la pregunta de Spinoza ¿Cuánto puede un cuerpo? que se podría formular del siguiente modo: ¿Cuánto puede un ruido? Para conocer lo que puede dar de sí un ruido tenemos que descontextualizarlo, sacarlo del exterior e introducirlo, primero en un espacio interior, y después en el cuerpo. ¿Qué ocurre cuando plegamos la exterioridad caótica del ruido dentro de la casa armónica y melódica? ¿Qué relación tiene esta casa con aquella de Heidegger que era, a un tiempo, la casa del lenguaje y del ser? La primera secuencia en la que aparece Godard – recordemos que en este film Godard se interpreta asimismo en la piel del Tío Jean- le vemos golpeando los cristales y el marco de la ventana como si, el propio ruido, quisiese huir. Poco después, comienza a tocar los diferentes objetos de la habitación de cara a componer una melodía posible: golpea la cama, una mesa, una cucharilla dentro de un vaso, un armario y la máquina de escribir. Después de hacer sonar a los objetos le toca el turno a su cuerpo: se da palmadas en el pecho, en la cabeza, y vuelve, nuevamente, a la mesa, a la cama y a la máquina de escribir, donde hay escritos números y letras desordenadas. A continuación teclea: “invisible”. ¿Qué relación tienes estos ruidos informes con la invisibilidad? ¿Si lo invisible equivale al silencio podemos, correlativamente, decir que el ruido y el silencio se identifican? Estas preguntas, en este punto, no nos interesan, pues la pregunta que queremos plantear es: ¿cómo componer el ruido? Este es el problema que se planteó Godard en este film como el mismo cuenta: “En el montaje de sonido, he tenido la impresión de esculpir en el sonido, como en escultura, que es un arte que he despreciado un poco durante mucho tiempo porque no

⁵³⁶ Bachean, G.: “The carrots are cooked”, *Film Quarterly*, vol 27, nº 3, 1984. (Entrevista con Godard)

lo conocía, pero aquí he visto lo que era golpear para sacar volúmenes, formas”⁵³⁷. Se trata, por tanto, de esculpir el ruido para hacerlo legible. En las conversaciones cotidianas nosotros hacemos abstracción de los ruidos que nos rodean y nos centramos en lo que dice nuestro interlocutor. Godard, por su parte, invierte esta abstracción: se trata de aislar los ruidos y organizarlos secuencialmente para luego componerlos de manera musical.

⁵³⁷ Drillon, J: “La star c’est le film...”, *Le nouvel observateur*, 30 diciembre 1983. (Entrevista con Godard)

2. SÍNTESIS HETEROGÉNEA DE COMPONENTES

La búsqueda de conceptos actuales puede ser infinita, siempre están animados por ideas virtuales.

DELEUZE

El lenguaje está hecho evidentemente para cruzar fronteras.

GODARD

La sobreimpresión es tan importante como el montaje propiamente dicho, o sea, que la simultaneidad es tan importante como la sucesión y que hay una relación vertical tan compleja como la relación horizontal. Es lo que Godard nos quiere decir sobre la imagen: una imagen puede establecer asociaciones horizontales, puede decir algo en la sucesión, pero también tiene una profundidad, una profundidad que no es la del montaje, sino que supone otro tipo de complejidad.

BADIOU

Los intercambios que se producen entre imágenes e imágenes, sonidos y sonidos, imágenes y sonidos, dan a las personas y a los objetos de tu película su vida cinematográfica y, mediante un fenómeno sutil, unifican tu composición.

BRESSON

2.1. ENCUENTROS: COMPONENTES / GÉNEROS / DOMINIOS

Hasta ahora, hemos visto los modos de dispersión y diferenciación que se dan en las cinco materias expresivas que conforman la materia cinematográfica. En las páginas que siguen, se trata de comenzar a buscar nuevas alianzas entre estos elementos, nuevos entrecruzamientos que pongan sobre el tapete nuevos espacios, tiempos, formas. Ahora bien, las síntesis entre elementos heterogéneos dentro de la sustancia fílmica nos sumergen en un nuevo modo de cognición. Ya no basta con ver las imágenes; también hay que leerlas ya que la imagen-movimiento, en tanto complejo audiovisual, contiene una multiplicidad de elementos discordantes que componen relaciones diferenciales insospechadas que se disponen sobre el tablero audiovisual. Hay que leer, por tanto, entremedias.

Las imágenes-movimiento, de este modo, comprenden un conjunto de multiplicidades que polemizan con la identidad pues sus elementos varían los unos con los otros, y entran en un estado de modulación y combinación brutal que va a abolir toda forma de identidad: una identidad siempre huidiza. Ahora bien, si los elementos de las imágenes están en total variación, entonces podemos afirmar que el sujeto que las percibe también lo está: el sujeto, desde los presupuestos deleuzeanos, no es otra cosa que un haz de imágenes en movimiento. Así, tanto la imagen como el sujeto están sumergidos en el plano de materia de la universal variación: la imagen es una multiplicidad de resplandores diferenciales interconectados que no se dejan fosilizar por la forma de la representación pues están en movimiento y en cambio permanente sin identidad ni ley; el sujeto, constituido en lo dado⁵³⁸, en el campo presubjetivo de inmanencia, tampoco se deja aislar por la forma de la identidad y está en estado de disolución-reconstrucción continuo. Tanto el sujeto como la imagen están inmersos en un estado de movimiento, desarrollo y divergencia, lo que implica un estado de indeterminación. En este sentido, tanto el objeto –el film– como el ojo –del sujeto– son indeterminados.

⁵³⁸ ES, pág. 91: “El sujeto se define por un movimiento y como un movimiento, movimiento de desarrollarse a sí mismo. Lo que se desarrolla es el sujeto”. ES, pág. P115: “el hecho de que no hay subjetividad teórica y no puede haberla se vuelve la proposición fundamental del empirismo. Y, bien mirado, es otra manera de decir: el sujeto se constituye en lo dado. Y si el sujeto se constituye en lo dado, no hay un sujeto distinto de la práctica”.

Ya vimos como la imagen cinematográfica es un conjunto estratigráfico en vías de desestratificación. En el capítulo anterior estudiamos algunas de esas disoluciones o desestratificaciones en el nivel de los elementos constitutivos de la materia audiovisual. Ahora, se trata de mostrar los acuerdos discordantes que se producen entre estos elementos visuales, sonoros y escriturales que socavan toda escleriosis identitaria. Este proceso de desestratificación de la imagen se produce no sólo a nivel elemental, sino también a nivel molecular, es decir, a nivel de los componentes mínimos que configuran la topología diferencial fílmica –imágenes-movimiento, grafías, fonaciones, músicas y ruidos. Pero, además, las disoluciones y desestratificaciones se liberan en los niveles de mayor complejidad, esto es, en los niveles de composición microtextual, textual macrotextual. El cine de Godard tiene la particularidad de hilvanarse a partir de la conexión de series de imágenes pertenecientes a géneros cinematográficos distintos. Estas síntesis, que calificaremos como síntesis transgenéricas, disuelven un género en otro impidiendo que ninguno de ellos se fije ni se determine. Además, como decimos, Godard desarrolla sus experimentos audiovisuales no sólo a nivel elemental, molecular y textual, sino también a nivel macrotextual. Sus películas están atravesadas por una variedad de elementos que ha tomado prestados de otras obras, de otros dominios: teatrales, fotográficos, pictóricos, literarios y filosóficos. Sin duda, como el mismo afirma, “tal vez “únicamente el cine” no constituya todo el cine”⁵³⁹. Godard interpele a los creadores a que den saltos entre los diferentes artes: “En todas las épocas se saltaba de un arte a otro”⁵⁴⁰. Y todo salto, como afirma Deleuze, implica un acto demoníaco y anarquista, un acto contra la jerarquía trascendente: “Semejante distribución es mas demoniaca que divina pues la particularidad de los demonios consiste en operar en los intervalos de los campos de acción de los dioses, como también saltar por encima de cercos y barreras, confundiendo las propiedades”⁵⁴¹.

Así, la imagen-movimiento godardiana es una multiplicidad y no una esencia. La sustancia propiamente cinematográfica es una multiplicidad de multiplicidades, una diferencia de diferenciaciones, una multiplicidad en movimiento y, por tanto, resulta imprescindible elaborar una topología o microfísica del espacio fílmico que nos ayude a buscar las condiciones de posibilidad de estas singulares imágenes cinematográficas. La

⁵³⁹ Godard, J.-L.: “Únicamente el cine” [En Godard, J.-L.: *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, pág. 40]

⁵⁴⁰ Godard, J.-L.: “Jean Renoir” [En Godard, J.-L.: *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, pág. 140]

⁵⁴¹ DR, pág. 74.

sustancia del cine es, sobre todo en el cine de Godard, una materia-fuerza en desarrollo. En este sentido, resulta en todo punto lícito aplicar la siguiente fórmula deleuzeana a las estrategias compositivas de Godard: “La pareja materia-forma es sustituida por la de material-fuerzas”⁵⁴².

Esto que hemos dicho sobre las imágenes se dice de igual modo sobre los conceptos. Estos, al igual que las imágenes, están compuestos por una multiplicidad de componentes heterogéneos que entran en relaciones diferenciales entre ellos, componiendo así una singularidad abierta a interrelacionarse con otros conceptos. Pero, además, los conceptos también conforman series que dan lugar a géneros filosóficos. Estos, en la maquinaria deleuzeana, no dejan de componerse y ligarse: el vitalismo bergsonian y nietzscheano se encuentra con el empirismo de Hume o el racionalismo de Spinoza. De igual modo, la filosofía de Deleuze se hace cargo de las innovaciones en el campo del arte y de la ciencia para apropiarse y reterritorializar los materiales que le sirven para su tarea específica: forjar conceptos. En este sentido, los conceptos están abiertos a otros conceptos; las series de conceptos a otras series de conceptos; y el dominio de la filosofía al dominio de la física, la pintura o la literatura. Lo importante son los encuentros y los cruces, los intermezzos en tanto puntos singulares de creación: “Estos puntos singulares son los que constituyen focos de creación [...] Y esto no vale únicamente para cruces entre diferentes dominios, sino que cada dominio, cada fragmento de un dominio, por pequeño que sea, está compuesto ya de tales cruces”⁵⁴³.

En suma, tanto imágenes como conceptos son materias-fuerza que se deforman al ritmo de sus alianzas entre componentes (entre elementos moleculares), sus contactos (entre series genéricas) y sus encuentros transversales (entre dominios)⁵⁴⁴.

Ahora bien, como el movimiento creativo godardiano y deleuzeano hace confluir todos los códigos heterogéneos, nosotros, siguiendo este gesto, trataremos de seguir su ejemplo por medio de la puesta en marcha de una pragmática transemiótica y esquizoanalítica que nos lleve a abordar las imágenes y los conceptos de ambos y sus

⁵⁴² Deleuze, G.: “Hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son” [En RL, pág. 151]

⁵⁴³ Deleuze, G.: “Sobre los nuevos filósofos y sobre un problema más general” [En RL, págs. 139-140]

⁵⁴⁴ Sobre la necesidad de analizar las microestructuras y las macroestructuras del cine véase De Lucas, G.: “Cálculo, escritura, información”, pág. 41: “*Hacía falta, por tanto, analizar los signos del cine (cada parte del encuadre, cada sonido) y también sus macroestructuras, o sus relaciones generales*”.

posibles relaciones diferenciales. Se trata de poner en práctica los modos de producción del esquizo y su trabajo de mezcla de códigos: “El esquizo dispone de modos de señalización propios [...] El código delirante o deseante, presenta una extraordinaria fluidez. Se podría decir que el esquizofrénico pasa de un código a otro, que mezcla todos los códigos”⁵⁴⁵. Así, no se trata de leer las imágenes de Godard a través del ropaje conceptual de Deleuze. Tampoco se trata de usar la imagen como ejemplo o ilustración de un concepto. De lo que se trata es de crear una composición móvil y variable, esto es, un sistema de variaciones entre las imágenes y los conceptos: variación de los componentes de las imágenes y los conceptos, variación de las series audiovisuales y las series conceptuales, variación de los dominios musicales, literarios, pictóricos, científicos, variación del cine y la filosofía.

⁵⁴⁵ AE, pág. 23.

2.2. LA BANDA DE IMAGEN: LA DIFERENCIAL IMAGEN-TEXTO

2.2.1. LA GUERRA DE LOS TEXTOS

En *Arqueología del cine*, la extensa entrevista con Ishagpour, Godard hace una reflexión sobre las diferencias entre imagen y texto que es, en cierta medida, exagerada. En su búsqueda de no una imagen justo sino justo una imagen, Godard explica como un texto puede acarrear la guerra⁵⁴⁶ y la muerte, algo que no ocurre con la imagen que es “más apacible”:

Los textos vienen de más lejos, a pesar de que los primeros textos estén ligados al dinero, las primeras tablillas [...] eran contabilidad. En cambio, las primeras imágenes no eran contabilidad [...] Una imagen es apacible. Una imagen de la virgen con su hijo pequeño montados en un burro, eso no trae la guerra, es su interpretación a través de un texto lo que traerá la guerra y hará que los soldados de Lutero vayan a romper los lienzos de Rafael⁵⁴⁷.

Así, el texto es un condicionante o una práctica que sirve para matar⁵⁴⁸ y para aniquilar al otro: “Para mí, las imágenes son la vida y los textos, la muerte. Hacen falta los dos: no estoy en contra de la muerte. Pero no estoy a favor de la muerte de la vida hasta ese punto”⁵⁴⁹

Esta reflexión nos sirve de detonante y de excusa para ver el funcionamiento y las operaciones que se establecen en la multiplicidad compuesta por la diferencial

⁵⁴⁶ Para la relación texto-guerra en Godard véase la entrevista a Godard en *Actuel* n° 136, octubre de 1990, [En Godard, J.-L.: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 2, pág. 238]: “Con el sonoro tuvo lugar el retorno inconsciente de los fabricantes al texto. El poder de la palabra, Edgar Poe dice: ‘La primera palabra es la primera ley’. Los fabricantes de texto aprobaron un acuerdo, inconsciente, con el pueblo. Aceptaron que los fabricantes de texto retomaran el control del cine... Y eso sucede precisamente en 1930, cuando Hitler comienza en Alemania, y Roosevelt en América. En tanto que historiador del cine, digo que hay un New Deal entre la imagen y el sonido. El sonido, estaba allí desde Lumière: ningún éxito. El color parecido: existía desde el principio, y no se quiso. El cine no estaba ligado al poder. La televisión, sí. Con el mudo, no había necesidad de hablar para hacerse entender –es la palabra del mudo: Murnau no dudó, cuando quiso rodar algo de Molière, rodó Tartüff... No le importaba que fuera mudo. Nunca se ha hecho mejor. Enseguida el texto, el guión toma de nuevo el poder, en el momento en que Stalin se vuelve Stalin, Hitler, Hitler. El guión, los textos, los programas, el guión, los campos”.

⁵⁴⁷ Ishagpour, Y: “Arqueología del cine”, entrevista con Godard, *Letra Internacional*, n° 71, 2001, pág. 68.

⁵⁴⁸ Sobre las relaciones texto-muerte en Godard véase Godard, J.-L.: “Sauve qui peut (la vie). Quelques remarques sur la réalisation et la production du film” (transcripción de la voz en off del film video de 1979), *La Revue belge du cinéma*, n° 22-23 especial *Jean-Luc Godard: le cinéma*, 1988, pág. 117.

⁵⁴⁹ Entrevista a Godard en *Libération*, 2 de mayo de 1980. Véase “Alfred Hitchcock est mort” [En Godard, J.-L.: *Godard par Godard*, Tomo 1, pág. 416].

imagen-texto. Para Godard, el verdadero trabajo se da entre el texto y la imagen, trabajo que el espectador tiene que traducir y procesar para producir una síntesis de lo visto y lo leído. Hay, por tanto, un trabajo de producción sobre la materia expresiva de la imagen y la del texto, un trabajo donde la iconicidad y la alfabeticidad entran en comunión. Este trabajo sobre las materias expresivas de la banda de imagen ha revolucionado y transformado los modos y estrategias de hacer cine. Algo parecido a lo que Kristeva vislumbró en la literatura: un trabajo sobre la materialidad de la lengua, un trabajo que se hace con la lengua y que sirve para hacerla cambiar: “Hacer de la lengua un trabajo, laborar la materialidad de lo que, para la sociedad, es un medio de contacto y de comprensión, ¿no es hacerse, de golpe, extraño a la lengua? [...] la literatura nos parece hoy que es el acto mismo que sorprende como trabaja la lengua e indica lo que puede transformarla en el futuro”⁵⁵⁰. De modo que si sintetizamos la reflexión de Godard con las propuestas de Kristeva, obtendremos el siguiente resultado: si un cineasta trabaja con la materia textual sobre la imagen será posible una transformación de las formas de hacer cine. Dicho de otro modo, si se busca un vínculo no regularizado ni estereotipado entre estas materias expresivas, si nos salimos de los caminos trillados y de los criterios normativos impuestos por los códigos cristalizados en dichas materias expresivas, entonces estaremos creando las condiciones de emergencia de una novedad. Esta novedad, fruto de un enlace no-teleológico entre materias heterogéneas, va a propiciar una ruptura de los límites de sentido de cada una de las materias en favor de un movimiento entre ambas. Así, si ponemos en relación un texto y una imagen, de manera justa y lejana, el resultado que obtendremos será una doble transformación: el texto transformará la imagen y la imagen romperá el texto. Esta relación heterogénea, más que alienar la literatura o sentar las bases de un posible metacine, va a propiciar una apertura de puertas entre ambas materias de expresión en su mutua discordancia. Los códigos de la imagen y los de la alfabeticidad se disuelven para abolir sus perfiles, su sentido, su identidad y, en consecuencia, si entendemos la diferencia como pragmática, esto es, como diferencia difiriendo, entonces hay que hacer diferir la iconicidad y la alfabeticidad⁵⁵¹.

⁵⁵⁰ Kristeva, J.: *Semiótica I*, pág. 7.

⁵⁵¹ Sobre la relación entre iconicidad y alfabeticidad véase Barthes, R.: “El mensaje fotográfico” [En Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 2009, pág. 12]: “[...] estas dos estructuras concurren, pero, al estar formadas por unidades heterogéneas, no pueden mezclarse: en una (el texto), la sustancia del mensaje está constituida por palabras, en la otra (la fotografía), por líneas, superficies, tonos”. Hay que apuntar que Barthes se refiere a la relación, en la prensa, entre una fotografía y su pie de

Ahora bien, Godard, a pesar de que “la imagen permite hablar menos y decir mejor”⁵⁵², entiende que los textos no siempre “hacen la guerra” y, en este sentido, pueden ser un aliado de la imagen siempre y cuando no sean consignas u órdenes que nos alejen de la reflexión crítica. Por el contrario, si convertimos los textos en una consigna que nos manipula a la hora de leer una imagen, entonces su papel tendrá una función reguladora que no liberará las relaciones heterogéneas entre dichas materias expresivas. Las consignas⁵⁵³ no comunican nada, tan sólo obligan según un orden de significaciones dominantes, según un orden establecido de sujeción. Si destruimos la función hermenéutica de los textos –siguiendo la crítica de Godard a las interpretaciones luteranas del texto bíblico-, entonces, estaremos más cerca de un arte y un pensamiento menos segmentarizado y fascista. La interpretación, tanto bíblica como psicoanalítica⁵⁵⁴, cae muchas veces en el reduccionismo a ciertos patrones prefijados que tiene como objetivo la sujeción de los individuos. El psicoanálisis en particular, como argumenta Deleuze, no deja de impedir la producción de enunciados mediante la interpretación y la subjetivación:

Dispone de una máquina doble: para empezar, una máquina de interpretación que garantiza que todo lo que pueda decir un paciente esté de antemano traducido a otro lenguaje, que todo lo que supone querer signifique otra cosa. Se trata de una especie de régimen paranoico en el cual cada signo remite a otro en una red ilimitada (...) y luego, al mismo tiempo, una máquina de subjetivación que representa otro régimen de signos: esta vez no reconsidera al significante en su relación con un significado, sino con respecto a un sujeto⁵⁵⁵

Pero los textos no están para sujetarnos sino para liberarnos; no están para reducir nuestros deseos sino para potenciarlos. Un texto no tiene porque encauzar nuestros deseos como hace la maquinaria edípica sobre los enunciados de los pacientes. Puede, como sucede con los textos de Deleuze o de Godard, alimentar nuestra sensibilidad y nuestro pensamiento y, por consiguiente, puede servir de elemento que se

foto o el artículo que la acompaña. En el caso de los experimentos godardianos, como veremos, la mezcla será posible.

⁵⁵² Ishagpour, Y: “Arqueología del cine”, entrevista con Godard, *Letra Internacional*, n° 71, 2001, pág. 69.

⁵⁵³ Sobre la función de las consignas véase MP, págs. 81-112.

⁵⁵⁴ Sobre la crítica a la interpretación psicoanalítica se puede recurrir al capítulo “¿Uno sólo o varios lobos?”, [En MP, págs 33-45], y a los artículos “Cuatro propuestas sobre el psicoanálisis” y “La interpretación de los enunciados” [En RL págs. 87-111]

⁵⁵⁵ Deleuze, G.: “Cuatro propuestas sobre el psicoanálisis”, [En RL, pág. 91.]

componga diferencialmente con otros elementos. En este sentido, la palabra escrita tiene que abandonar toda consigna hermenéutica para propiciar el pensamiento crítico en su relación diferencial con la imagen.

Así, ¿qué toca preguntarnos sobre la mecánica godardiana de las relaciones imagen-texto? Sabemos que Godard siente autentica fascinación por los textos escritos. Todos sus films conceden a la alfabeticidad un lugar privilegiado, ya sean letreros luminosos, cartas, portadas de libros, subtítulos, separación de las secuencias en capítulos, pizarras. Los textos escritos componen, por tanto, un contrapunto con la imagen visual -y con la imagen sonora como veremos más tarde- y crean una ruptura en el seno de la narración para introducir, en muchas ocasiones, un comentario o una reflexión sobre lo que acontece. Este contrapunto siempre supone, como afirma Gubern, una discontinuidad: “La irritación que producen al espectador algunos films de Godard puede deberse a una lectura incorrecta basada en el principio tradicional de la codificación lineal de la realidad representada (...) Los rótulos y la película negativa también suponen discontinuidad”⁵⁵⁶. Pascal Bonitzer viene a decir algo similar: “[...] los cineastas modernos ponen a menudo el acento en la discontinuidad. La misma textura de la imagen es afectada [por ejemplo en] las incrustaciones de Godard”⁵⁵⁷. Estas discontinuidades entre elementos son más complejas que las que hemos visto en el interior de cada materia expresiva ya que ahora la diferencial se establece entre dos materias expresivas.

Pero, además del contrapunto y la discontinuidad, la diferencial imagen-texto da lugar a una imagen estratigráfica donde se distinguen diferentes niveles que tienen una relación de vecindad. Este complejo estratigráfico convierte la textura del film en una suerte de palimpsesto⁵⁵⁸. Bordwell considera que el cine de Godard opera por sobreescritura y, en este sentido, lo que el cineasta francés hace es “llenar la narración de huellas desperdigadas de los diferentes estadios del proceso de filmación y después

⁵⁵⁶ Gubern, R.: *Godard polémico*, pág. 32.

⁵⁵⁷ Bonitzer, P.: *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, pág. 91.

⁵⁵⁸ Genette considera que la obra de Proust funciona como un palimpsesto. Quizá esta lectura de Proust pueda ser movilizada por transposición al campo del análisis de la obra de Godard. Véase Genette, G.: *Figuras. Retórica y estructuralismo*, Nagelkop, Córdoba, 1970, pág. 75: “[...] la obra de Proust es un palimpsesto donde se confunden y encabalgan varias figuras y varios sentidos, presentes siempre todos a la vez, y que se dejan descifrar solamente todos juntos dentro de su inextricable totalidad”

escribir sobre ellos una fase posterior”⁵⁵⁹. Así, veremos que muchas de las imágenes-texto son incluidas al final del montaje.

Esta operación de montaje, por otro lado, impone una diferencia emocional entre la materia visual y la escrita o gráfica. Para Sontag: “El elemento visual es emocional, inmediato; pero las palabras (incluidos signos, textos, narraciones, dichos) son menos candentes. En tanto que las imágenes invitan al espectador a identificarse con lo que ve, la presencia de las palabras lo convierten en un crítico”⁵⁶⁰. De manera que el uso de lo visual tiene un carácter emocional que mueve en nosotros un proceso de identificación acrítico: la imagen nos seduce, nos hipnotiza. El texto o la palabra escrita, por el contrario, nos convierten, tanto al creador como a nosotros los espectadores, en críticos, en filósofos. Barthes habla de una función de anclaje debido al carácter polisémico de la imagen. Un anclaje que, al contrario de lo que opina Sontag, puede tener una coloración ideológica: “el texto conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, le obliga a evitar unos y a recibir otros [...] el anclaje es un control [...] con respecto a la libertad de significación de la imagen, el texto toma un valor represor, y es comprensible que sea sobre todo en el texto donde la sociedad imponga su moral y su ideología”⁵⁶¹.

Pero cabe preguntarse, ¿los textos hacen la guerra porque despiertan en nosotros resonancias críticas o ideológicas? ¿Las imágenes hacen la paz por su poder emocional?

2.2.2. TIPOS DE RELACIÓN IMAGEN/TEXTO

Antes de continuar es preciso hacer una breve recapitulación de los resultados obtenidos en los análisis previos de cara a reorganizar y redistribuir los argumentos. Veamos pues esos resultados centrándonos, exclusivamente, en las materias expresivas de la banda de imagen.

⁵⁵⁹ Bordwell, D.: *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1998, pág. 325.

⁵⁶⁰ Sontag, S.: *Estilos radicales*, Suma de Letras, Madrid, 2002. pág. 284. Sobre el uso de textos en Godard véase también Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M: *Estética del cine*, pág. 181.

⁵⁶¹ Barthes, R.: “Retórica de la imagen” [Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso*, págs. 40-41]

Ya vimos que entre la imagen y el texto hay un movimiento variable, una transtopía iconotextual, un intervalo que introduce una disonancia en la continuidad de las imágenes y de los textos. Recordemos que en el estudio de la iconicidad en la imagen-movimiento distinguíamos varios tipos de imágenes en variación que rompían con el anclaje representativo entre la imagen y el objeto. Por un lado, teníamos dos tipos de imágenes saturadas: las imágenes-superposición, que destruían dicho anclaje a través de la sobreimpresión de imágenes; y las imágenes-mosaico, que hacían lo propio por medio de la copresencia de diversas imágenes en una misma imagen, esto es, de una imagen Y otra imagen. Por otro lado, había dos tipos de imágenes rarificadas: la imagen-blanco, que constituían un espacio visual con un máximo de posibilidades de visibilización; y la imagen-negro, que reducía al mínimo estas posibilidades debido a su homogeneidad estratificadora y absorbente. Estos cuatro tipos de imágenes dan lugar, respectivamente, a cuatro tipos de transtopías visuales: de mezcla (los contornos de los lugares de las imágenes relacionadas se disuelven en lo actual), de contigüidad (los contornos de los lugares de las imágenes no se disuelven en lo actual, pero sí en lo virtual), de emisión (no hay contorno ni lugar de la imagen en lo actual, pero sí en lo virtual) y de absorción (no hay contorno ni lugar de la imagen ni en lo actual ni en lo virtual). Estas transtopías, por tanto, dan cuenta de las discontinuidades icónicas que se dan en el terreno de la imagen. Respecto al código de la alfabeticidad, distinguimos cuatro tipos de desterritorializaciones y disoluciones: por movimiento, por sustracción, por fragmentación y por emergencia. Sin embargo, como apuntamos, estos movimientos no suponían una verdadera transtopía debido a que no había dos textos interrelacionados, algo que sí ocurría en los intertítulos móviles de *Numero Deux*. Esta transtopía léxica de los intertítulos podemos decir que está a medio camino entre la mezcla y la contigüidad: el lugar de los textos relacionados vimos que se va disolviendo, progresivamente, por atracción de la palabra de llegada sobre la palabra de partida. Esta disolución puede ser calificada como transtopía léxica de atracción.

En este punto, por tanto, nos toca analizar los procesos de relación entre estas dos materias expresivas diferentes y diversas, y ver que transtopías se generan.

Para empezar, hay que decir, con Christin, que la relación de lo visual y lo escrito “permite conjugar dos de los grandes imaginarios del hombre; atrae desde un polo de la comunicación social hacia el otro las interrogaciones y los poderes de cada

uno”⁵⁶². Es cierto que en el cine de Godard hay una conjugación de estas materias expresivas, pero también un distanciamiento casi brechtiano. Así, según McCabe “la escritura se emplea para ir comentando la acción y para distanciar al espectador de la inmediatez de la imagen”⁵⁶³. Esta conjugación, unas veces, o distanciamiento, otras veces, de lo escrito y lo visto, como señala nuevamente Susan Sontag de manera brillante, desarrolla posibilidades que ningún otro arte ha podido conquistar y que, en el cine de Godard, alcanzan un alto nivel de complejidad:

Uso de la palabra para socavar la imagen, para volverla ininteligible. Uno de los temas centrales del cine será el lenguaje. El lenguaje es asimismo un elemento visual o plástico importante. A veces la pantalla esta ocupada por un texto o letrero impreso, que se convierte en sustituto o contrapunto de una imagen visual. Como si la imagen visual tuviera una cualidad estética, demasiado próxima al arte, que Godard desea infectar con el estigma de las palabras⁵⁶⁴.

Como apunta Sontag, hay veces que las palabras son un elemento dentro de lo visual. Otras veces, sin embargo, las palabras escritas tienen una génesis extradiegética. De este modo, se hace imprescindible distinguir, como primer ataque sobre la materia de análisis, tres tipos o modos de relación diferencial entre imagen y texto escrito: de corte, de inserción y de superposición. La relación de corte o de distanciamiento se establece cuando la materia escrita se encadena secuencialmente al flujo de las imágenes al modo de los intertítulos del cine mudo; la relación de inserción cuando el texto pertenece al plano de la historia, como sucede cuando en la imagen aparecen rótulos de tiendas, textos en periódicos o pintadas en la pared; y la relación de superposición cuando el texto escrito es incluido por el narrador desde el escenario extradiegético y, en vez de encadenarse, se yuxtapone a la imagen.

2.2.2.1. CORTE

La relación de corte entre la imagen y el texto funciona de diferentes maneras dependiendo de las necesidades narrativas. En *Vivir su vida*, las imágenes van desarrollando su movimiento fluyente hasta que son absorbidas por un fundido en

⁵⁶² Christin, A.-M.: *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, pág. 45.

⁵⁶³ McCabe, C.: *Godard*, pág. 165.

⁵⁶⁴ Sontag, S.: *Estilos radicales*, pág. 284.

negro⁵⁶⁵ que se encadena a los intertítulos y que, seguidamente, presentan cada uno de los doce cuadros en que está dividido el film. Es decir, cada cuadro está limitado y recortado por la nada del fundido en negro, lo que nos recuerda a la definición de “cuadro” de Barthes: “El cuadro es un simple recorte, de bordes netos, irreversible, incorruptible, que hunde en la nada todo lo que le rodea”⁵⁶⁶.

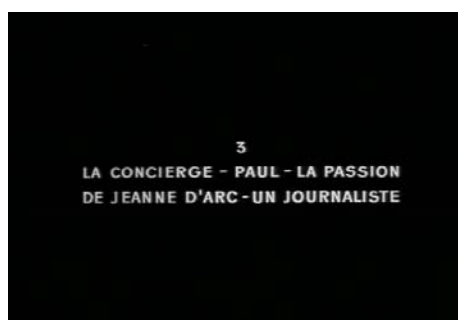


De algún modo, el fluir de las imágenes-movimiento es anticipado por la quietud del intertítulo, lo que supone un corte del flujo que va a aclararnos y a arrojar algo de luz sobre las imágenes que vamos a ver. Este corte del flujo de las imágenes mediante la precisión casi quirúrgica de lo textual va a suponer una contextualización que demarca dichas imágenes. Su función, por tanto, es la de la descripción de los que vamos a ver. Por tanto, las precisiones textuales que se anticipan en estos intertítulos nos movilizan, como espectadores, a ver las imágenes sucesivas desde las coordenadas marcadas por esas pequeñas acotaciones, lo que condiciona, regula y encauza nuestra mirada. Pero, además, el intertítulo distribuye las diferentes escenas que componen cada cuadro, lo que da cuenta de la multiplicidad constitutiva del film. El intertítulo es la descripción o la síntesis de lo va a aparecer en las imágenes, es decir, de la parte analítica o explicativa. Así, en el tercer cuadro vemos el motivo gráfico como descripción y

⁵⁶⁵ Para Fieschi este es un film sobre la absorción: “*Película sobre la absorción. La sombra absorbe doce veces la luz (los fundidos en negro). La muerte absorbe la vida. Igual que el propio Godard absorbe el mundo para ser finalmente absorbido por su creación (como expresa El retrato oval)*”. Fieschi, J.-A.: “La difficulté d’être de Jean-Luc Godard”, Cahiers du cinéma, n° 37, diciembre 1962. Apúntese también lo que dice Faure en *Passion*: “*Lo que se sumerge en la luz es la resonancia de lo que sumerge la noche; lo que sumerge la noche prologa en lo invisible lo que se sumerge en la luz*”.

⁵⁶⁶ Barthes, R.: “Diderot, Brecht, Eisenstein” [En Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 2009, pág. 110]

síntesis de lo que vamos a ver, es decir, como imagen en potencia no actualizada, como previsión no desarrollada:



Y, a continuación, las escenas en tanto componentes del cuadro plenamente actualizadas y desarrolladas, esto es, en tanto explicación y análisis de la imagen escrita. O como afirma Sontag: en tanto prueba⁵⁶⁷:



La concierge (La portera)



Un journaliste (Un periodista)



La Pasión de Juana de Arco



Paul

⁵⁶⁷ Sontag, S.: “Vivre sa vie, de Godard” [En *Contra la interpretación y otros ensayos*, Seix Barral, Barcelona, 1984, pág. 222]: “Godard utiliza dos medios de prueba en *Vivre sa vie*. Nos da una colección de imágenes que ilustran lo que pretende probar, y una serie de «textos» que lo explican. Al mantener ambos elementos separados, la película de Godard emplea unos medios de exposición auténticamente novelescos”.

Esa acotación, por tanto, supone una discontinuidad (o entrecortado⁵⁶⁸) en el fluir de las imágenes (del flujo del código icónico) por medio de un corte alfabético. Pero, por otro lado, ese emborronamiento o discontinuidad, esa ruptura del encadenamiento de las imágenes, introduce una precisión a la luz de la cual accedemos a la visión de las imágenes que vendrán después, ya no como sujetos activos, sino desde una posición contextualizada por el texto. Siguiendo con el uso de nuestras fórmulas de la topología diferencial podemos asegurar que el intertítulo funciona según la fórmula “unir lo separado”, en tanto que sintetiza y coagula en su cuerpo lo que va a estar separado-secuenciado en el film. En este sentido, la frontera entre la imagen y el texto es racional ya que no hay ningún tipo de desfase entre lo que leemos –en el intertítulo- y lo que vemos –en la secuencia de imágenes. No hay desvío posible entre imagen y texto. En *Deux o trois choses que je sais d'elle* va a utilizar el mismo recurso de los intertítulos como forma de encadenamiento racional, es decir, como síntesis del análisis o descripción de la explicación:



Síntesis-Descripción →→→→→→→ Análisis-Explicación



Síntesis-Descripción →→→→→→→ Análisis-Explicación

⁵⁶⁸ Sontag, S.: “Vivre sa vie, de Godard”, pág. 223: “El ritmo de *Vivre sa vie* es entrecortado. (En otro estilo, es también el ritmo de *Le mépris*). De aquí que *Vivre sa vie* esté dividida en episodios separados. De aquí, también, las reiteradas interrupciones y reanudaciones de la música en los títulos de crédito y la violenta presentación del rostro de Nana: primero, del perfil izquierdo; luego (sin transición), de todo el rostro; luego (de nuevo sin transición), del perfil derecho. Pero, sobre todo, está la disociación de palabra e imagen que impera en toda la película, permitiendo acumulaciones de intensidad completamente separadas, tanto para la idea como para el sentimiento”.

Si bien la función del índice gráfico supone el corte del flujo de las imágenes, esto es, de los iconos móviles, hay que poner de manifiesto algunas diferencias respecto a la estrategia articuladora de *Vivir su vida*. En el film de 1962, Godard utiliza los textos para fragmentar el film en capítulos o cuadros sintetizando y compendiando en cada uno de ellos lo que va a acontecer. En el film de 1967, sin embargo, los textos escritos ya no compendian las escenas, sino que abren el campo de una reflexión teórica mediante la acción de “insuflar en ella uno o varios significados segundos”⁵⁶⁹. Así, podemos decir que la función de los textos en *Vivir su vida* está más cerca de la literatura y de la ficción, con un uso de cierre o cerradura: la serie “La concierge-Un journaliste-La Pasión de Juana de Arco-Paul” que está comprendida en el intertítulo va a determinar las imágenes que le suceden. Por el contrario, en *Deux o trois choses que je sais d'elle* Godard se aproxima al ensayo y el documento, con un uso de apertura o llave: el texto “psychologie de la forme” nos da una pista de lo que va a ocurrir en las imágenes posteriores sin determinar un orden de escenas o una disposición regular y articulada. Ahora bien, ambas películas pone en funcionamiento una transtopía inter-material entre las imágenes y los textos escritos. En este sentido, podemos transvasar a este caso lo que dice Barthes sobre las relaciones entre texto e imagen:

la imagen ya no ilustra a la palabra; es la palabra la que se convierte, estructuralmente, en parásito de la imagen [...] la imagen no aparece para iluminar o realizar la palabra, sino que es la palabra la que aparece para sublimar, hacer más patética o racionalizar la imagen [...] antes, la imagen ilustraba el texto (lo hacía más claro) [es lo que ocurre en el caso de *Vivir su vida*]; ahora [en el caso de en *Deux o trois choses que je sais d'elle*], el texto le añade peso a la imagen, la grava con una cultura, una moral, una imaginación⁵⁷⁰.

La relación de corte entre texto e imagen da lugar a un encaje, a un rompecabezas que está por hacerse en tanto que el texto pone sobre aviso y anticipa lo que está por verse. Y eso que se ve, tenemos que señalar, no decepciona al ojo previsor y, por tanto, la pieza del texto encaja con la pieza de la imagen.

⁵⁶⁹ Barthes, R.: “El mensaje fotográfico” [En Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso*, pág. 23.]

⁵⁷⁰ Barthes, R.: “El mensaje fotográfico” [En Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso*, págs. 23-24]

Estos dos ejemplos de relación de corte entre imagen y texto dan cuenta de la pasión de Godard por el encadenamiento de elementos diversos en una estructura que termina por devenir discontinua y fragmentaria por su diferencia material –aunque, hay que apuntarlo, es continua por su fuerza de encaje. Su cine quiere esquivar toda idea totalitaria y todo sentido lineal. Es más: quiere subvertirlos y alterarlos de cara a buscar de nuevas conexiones lógicas entre las materias expresivas. Y sucede, además, que esta práctica subversiva de la fragmentación es en muchos casos advertida al inicio de los films por medio, justamente, del poder crítico que tiene la palabra. Es el caso de los títulos de crédito de films como *Une femme marie* o *Masculin-femenin*:



“Fragmentos de un film encontrado en 1964”



“15 hechos precisos”

En estos títulos de crédito sostenidos por el código alfabético se advierte al espectador que el código del movimiento de la imagen cinematográfica va a abolirse. En el caso concreto de *Masculin-Femenin*, la movilidad de las imágenes se va a bloquear y a interrumpir por una serie de intertítulos que ya tiene la función que tenían en *Vivre sa vie* o en *Deux o trois choses que je sais d'elle*. Ahora los intertítulos van a ser la conciencia, las reflexiones y los comentarios de Godard. Un ejemplo: tras una entrevista a una chica sobre la sociedad americana, donde la chica hace apología del modo de vida occidental a la vez que la define como una sociedad inconformista y rebelde, Godard coloca un intertítulo que da fe de la contradicción de muchos jóvenes que, como en una palabra-valija, parecen consumistas revolucionarios:



“Este film podría llamarse

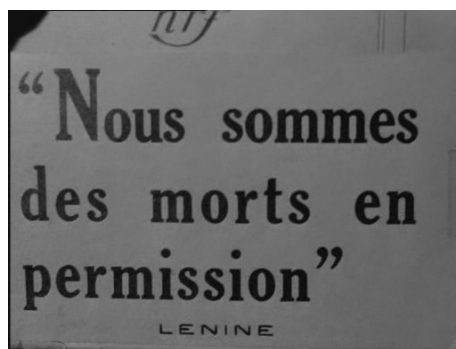


los hijos de Marx y de coca-cola”

Entre la imagen de la joven estudiante y el intertítulo, entre la entrevista y el comentario de Godard: una frontera, una cuchilla, un corte de sentido. La discontinuidad emerge, esta vez, por la separación de lo unido. La diferencia con los ejemplos de *Vivir su vida* y *Deux o trois choses que je sais d'elle* radica en que, en estos films, Godard desplegaba en las imágenes el contenido sintético del intertítulo –que siempre se disponían por delante de las imágenes- mientras que ahora el intertítulo se coloca después de la imagen y no se conforma con sintetizarla sino que la trasciende mediante una crítica metalingüística. En este sentido, en los casos anteriores, aunque hay diferencia material, texto e imagen se sitúan en el mismo nivel de discurso; mientras que en *Masculin-femenin*, el texto del intertítulo hace de metalenguaje y la imagen de la chica de lenguaje objeto. No hay, por tanto, encaje; no se puede prever lo que va a decir Godard.

2.2.2.2. INSERCCIÓN

La relación de inserción del texto en la imagen es uno de los grandes estilemas de Godard. La gran diferencia con los ejemplos anteriores radica en el carácter diegético de esta función. Un caso paradigmático de inserción de texto en imagen lo encontramos en la filmación de las portadas de libros. Godard filma las portadas de dos modos. Unas veces el libro cubre todo el campo de visión, como ocurre, por ejemplo, en *A bout du souffle*:



Y otras veces el libro –la letra escrita- es una parte más de todo el conjunto que se articula con otros elementos o componentes. En *Le petit soldat*, Godard articula el libro de Mao “Una chispa puede hacer arder toda la planicie” con la imagen del actor Laslo Szabo encendiendo un manojo de cerillas que, a su vez, se encadena con la tortura del protagonista:



La relación de inserción del texto con la imagen de la mujer, mirando hacia el fuera de campo, se transmite al resto de las imágenes: la chispa pasa del libro a lo ojos, de los ojos a las cerillas y de las cerillas al cuerpo de Bruno Forestier: pasa del texto escrito al texto leído, del texto leído a la materia activa, y de la materia activa al cuerpo paciente. La anotación gráfica se solapa a la imagen y compone con ella una serie de encadenados que introducen una reflexión en el plano del contenido: la chispa de la revolución también puede utilizarse para torturar. Así, a pesar de la posterior filiación maoísta de Godard, encontramos en este film una crítica al dogmatismo post-revolucionario.

Dentro de este tipo de relación de inserción de texto en las imágenes se encuentran todos los títulos de las películas que Godard cita a través de carteles. La función romántica de estos carteles ya la apuntamos en el capítulo II.3 Pragmática de la historia, así que no añadiremos nada al respecto.

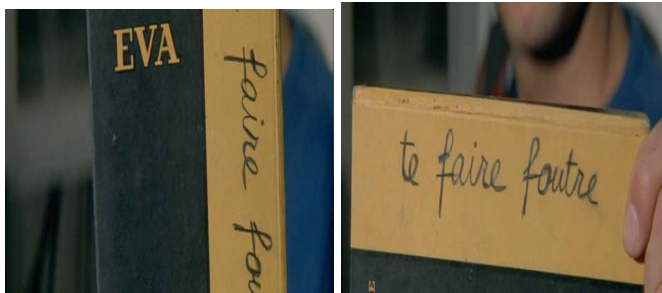
En el siguiente ejemplo de *Une femme est une femme*, Godard va a mezclar estos dos modos de encuadre de los títulos de los libros, el encuadre total y el encuadre parcial, para construir un diálogo entre los personajes. Las portadas de los libros se van encadenando, pero con algunas trampas: unas veces los personajes ocultan con los dedos o con otros libros las palabras que no quieren mostrar, y otras escriben sobre la superficie para transformar el sentido de lo que quieren decir:

Angéla:



- *Monstruo*

Émile:



-*Evacua tu culo de aquí*

Angéla:



- *ejecutor*

Émile:



-momia peruana

Angéla:

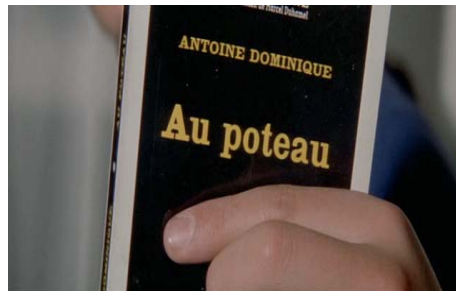


-estafador

Émile:



-Todas las mujeres...



...al paredón.

El problema de Godard es considerar las palabras como órdenes sin pensamiento, algo parecido al movimiento deleuzeano sobre la Imagen de la historia de la filosofía como agente de poder. Si queremos pensar tenemos que sustraer, amputar y suprimir las constantes, esto es, los elementos que se van estabilizando para construir una historia. La historia de la filosofía es una orden para el pensamiento, es una estructura que supone la dominación y la domesticación del pensamiento. Por tanto, para pensar hay que sustraer elementos de la historia de la filosofía y componerlos de otro modo. Esto es: resumir la historia de la filosofía a nuestro modo, hacer un *collage*,

una línea de fuga sobre los estratos y las formaciones históricas. Godard, en este diálogo entre portadas de libros, hace que los actores amputen ciertas partes de las portadas de los libros (“separar lo unido”) o que las transformen escribiendo sobre su superficie para sacar a la luz algo que no estaba (“unir lo separado”). El lugar de la alfabeticidad, cuando se inserta dentro de los márgenes de la iconicidad, sufre mutaciones debido a la interacción y articulación con los elementos contiguos del conjunto. La intencionalidad de los actores y su intervención sobre los textos genera una nueva contextualización. De algún modo, estos libros son *ready-mades*, son objetos cuyo uso no es el uso normalizado: la función normalizada de la portada de un libro es excitar nuestra curiosidad para abrirlo y leerlo; la función desviada, en este caso, es utilizarlo para un intercambio de insultos que es la antesala de una relación sexual. La homogeneidad de los títulos de los libros, por tanto, es emborronada por las sustracciones y las transformaciones que, en definitiva, son las condiciones del pensar y del crear.

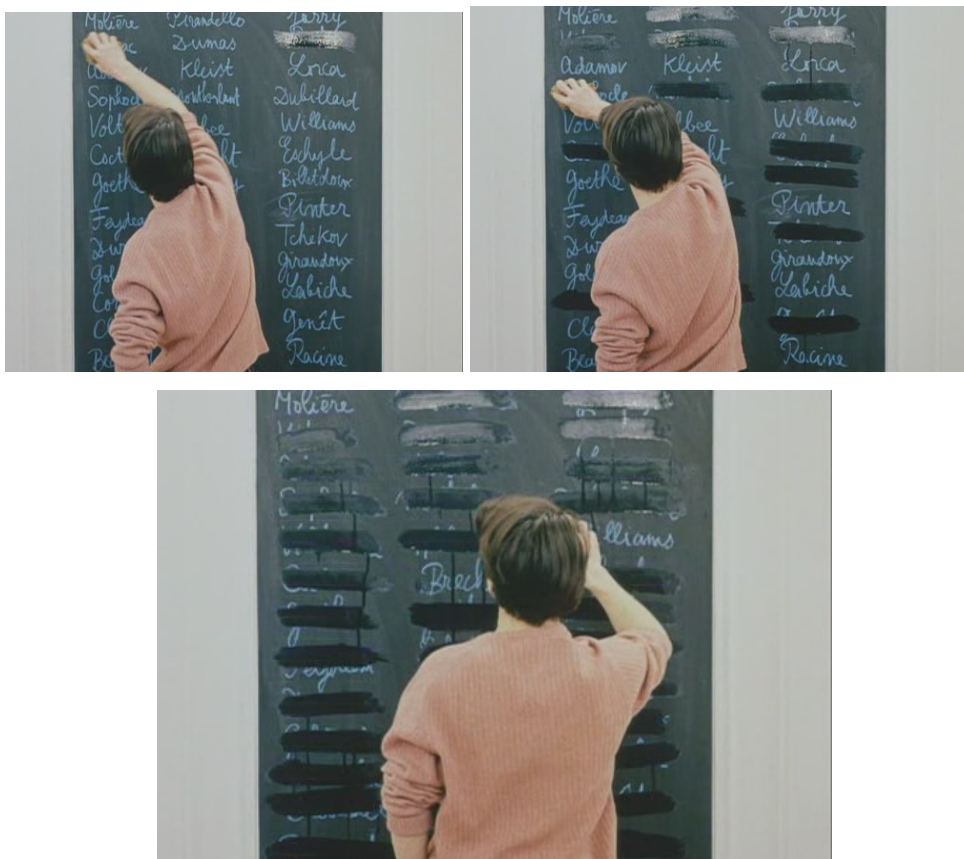
En *La chinoise* hay muchos ejemplos de textos escritos sobre las paredes de espacios interiores “coloreados” según la lógica godardiana de los tres colores de la bandera francesa. Veamos dos de ellos:



Sin embargo, en este film, los textos no sólo van a fijarse sobre la superficie de la pared sino que, además, van a ser puestas en movimiento sobre una pizarra⁵⁷¹. En el

⁵⁷¹ Hay que señalar la importancia de la función de la pizarra en el cine de Godard. En una entrevista sobre *Todo va bien* afirma: “Consideramos la pantalla como una pizarra” (En Kolker, R. P.: “El proceso de desrealización cinematográfica: ángulo y realidad, Godard y Gorin en América. Una entrevista con Jean-Luc Godard y Jean Pierre Gorin”. Versión en castellano en Caleidoscopio. Revista del AudioVisual. Universidad Cardenal Herrera-CEU. Valencia, nº 1, marzo 2000). Dubois, en su trabajo sobre Godard, también hace referencia a la función de la pizarra: “el uso de la “pantalla como una página” o como una pintura: un lugar para escribir en vivo, para inscribir mensajes que el espectador no sólo deba leer sino ver, verlos hacerse y desmontarse con un toque de teclado, transformándose, repitiéndose, haciendo cortocircuito, en tiempo real, como un mensaje electrónico”. (Dubois, P.: Video, Cine,

siguiente plano, el personaje interpretado por Jean Pierre Leaud recorre la superficie de una pizarra con un borrador en su mano. Sobre esta pizarra están distribuidos en tres columnas los nombres de los grandes dramaturgos de la historia que van siendo borrados, uno por uno, hasta dejar tan sólo un nombre: Brecht. Este plano puede considerarse el inicio del “Godard pedagogo”⁵⁷², del cine donde se va a aprender, y el definitivo abandono del cine comercial, del cine donde se va a dormir: “Desde *La Chinoise* (1967) su tarea había sido emplear la pantalla como una pizarra, no tanto para enseñar ni dictar qué hacer, sino para mostrar su extravío (las flechas opuestas), tentar algunos caminos o direcciones, e imponerse el deber de aprender de nuevo –y de otra forma- a calcular, escribir e informar”⁵⁷³:



Godard, Centro Cultural Rojas, Buenos Aires, 2004, pág. 115). Otros, sin embargo, han criticado esta función dentro del dispositivo cinematográfico: “hay que ser un suicida para reducir la pantalla cinematográfica al estado de pizarra”. (Cournot, M.: “Jean-Luc ex Godard”, *Le Nouvel Observateur*, n° 292, 15 de julio de 1970 [En Godard, J.-L.: *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, pág. 280]) . Véase también McCabe, C.: *Godard*, pág. 250: “Sólo podían hacer un cine militante [se refiere al Grupo Dziga Vertov] que actuara como una pizarra para la audiencia militante: un punto de partida para pensar”.

⁵⁷² Sobre la idea del cine como escuela véase Daney, S.: “El terrorizado (pedagogía godardiana)” [En *Cine, arte del presente*, págs. 42-48]: “Godard y Gorin han transformado el cubo escenográfico en aula”.

⁵⁷³ De Lucas, G.: “Cálculo, escritura, información”, pág. 32. Estas son las tres palabras que Godard pone en el membrete de Sonimage, su productora.

En este sentido, la diferencial imagen-texto funciona como una página en movimiento, como una multiplicidad en variación gracias a la influencia de la imagen de la mano que teje una línea de fuga sobre los nombres. Cada golpe de borrador no es otra cosa que la producción de sentido por medio de la sustracción. Así, sobre el espacio homogéneo de los nombres de dramaturgos se traza una línea descodificadora y desterritorializante que lleva a Godard a mostrar su pasión, su predilección y su alianza con las operaciones de distanciamiento crítico de Bertold Brecht⁵⁷⁴.

En definitiva, la palabra escrita, regida por el código de la alfabeticidad, al instalarse el interior de la imagen y, por tanto, adecuarse al código de la iconicidad y del movimiento, sufre las variaciones de la imagen. En el caso de los intertítulos de *Vivir su vida* o de *Deux o trois choses que je sais d'elle* las palabras, al estar sometidas únicamente al código de la alfabeticidad y remitir únicamente por corte a las imágenes, mantenían sus perfiles y, por tanto, su anclaje con el significado. Las palabras no pueden moverse porque, de lo contrario, deslocalizan sus sentidos, como ocurría con los intertítulos móviles de *Numero deux*. En este plano, si bien las palabras no se mueven, sí podemos asegurar que son transformadas por el influjo de la imagen en movimiento de Leaud.

A pesar del interés que tienen estos planos para mostrar las relaciones de inserción del texto en la imagen, el caso más curioso, al margen ya de las portadas de libros y de las pizarras, lo encontramos en un plano de *A bout du souffle*. Esta mezcla imagen-texto, este texto compuesto de pequeños cuadrados clavados en la pared, aporta un barniz estético a la imagen visual, lo que sitúa al cine cerca de la composición artística. Pero, por otro lado, hay que apuntar que este contagio de la palabra escrita a la imagen visual va a despertar en los protagonistas una pregunta que irá transmitiéndose a otros films:

⁵⁷⁴ Brecht, B.: “Pequeño Organon para el teatro” [En Sastre, A.: *La revolución y la crítica de la cultura*, HIRU, Hondarribia, 1995, pág. 52]: “La tarea principal del teatro es explicar la fábula y comunicar su sentido por medio de los efectos de alejamiento más apropiados”. Sin duda, Godard utiliza este recurso del alejamiento de cara a entender el proceso de producción de toda historia.



- *¿Qué pone ahí?*
- *¿Por qué?, pero no está terminado*

En este fotograma de *A bout de souffle* está uno de los temas recurrentes en la obra de Godard: la tarea infinita de la pregunta “¿Por qué?”. Esta pregunta ronda por la superficie de otros films y opera como una especie de contagio. En *Deux o trois choses que je sais d’elle*, por ejemplo, la protagonista no deja de preguntarse el porqué de las cosas: “*Por ejemplo, cualquier cosa puede hacerme llorar. Pero la razón no se encuentra en las marcas de mis ojos. Quiero decir... Se puede describir el efecto de lo que hago. Pero no por eso saber el porqué lo hago*”. En la sociedad de control de *Alphaville*, sin embargo, es algo que fue prohibido y que se ha ido olvidando:

- *¿Entonces, por qué no le mataste?* -
- *"¿Por qué?" ¿Qué significa esa palabra? Lo he olvidado".*

Por tanto, podemos afirmar que este texto inscrito en la imagen que aparece en *A bout de souffle* es el detonante y el germen de estas reflexiones de *Deux ou trois choses* y de *Alphaville*.

Ahora bien, el texto “¿por qué?” (en francés “Pourquoi?”) aparece inacabado. Faltan unas letras: “uoi”. Es posible que esa falta -ese texto inacabado de la pared del cuarto parisino- sea la que hace moverse a las imágenes, es decir, la que lanza una línea de fuga que fuerza a los personajes a moverse en el espejo. Ese paso del texto de la pared al movimiento de los personajes tematiza un *intermezzo* irreductible a los elementos relacionados. Ese “¿por qué?” inacabado quizá se puede completar con el elemento contiguo a él: con el espejo que refleja a Belmondo en el fuera de campo y

que, a su vez, es el lugar del espectador. Hacer filosofía –o cine– es construir preguntas, construir “¿por qué?”. Sin embargo, estas construcciones siempre son disgresivas, incompletas, *in progress*. Sólo se completan con el reflejo de lo que está en el exterior, con la captación y la reterritorialización de las fuerzas de la exterioridad. Para hacer un concepto hay que fabricar “¿por qué?” que nunca se han planteado: una distribución nueva de las preguntas. Este “¿por qué?” es sin duda la piedra angular de los “¿por qué?” que Godard va a distribuir en la materia gráfica de sus films y que van a obtener su grado máximo de desarrollo en *Histoire(s) du cinema*. El “¿por qué?” no tiene fin porque las letras que le faltan, esto es, el agujero que impide su completud, es un espejo que refleja un lugar exterior que es el del protagonista del film y el del espectador: un lugar móvil que visibiliza lo invisible, que visibiliza a Belmondo preguntando qué pone en la pared.

Y lo que pone sólo se completa con su pregunta: algo así como un “¿qué?” dentro de un “¿por qué?” inconcluso. Para decirlo con las categorías que estamos poniendo en juego: el texto incompleto es una función insaturada que sólo se satura con la imagen de Belmondo. Sin duda el texto está en la imagen pero, a su vez, la imagen del espejo está inserta en el texto. Ahora bien, el código de la alfabeticidad conecta un significante con un significado pero, en este ejemplo, el significante está inconcluso y para completarse necesita unas letras. Y en el lugar de las letras, hay una imagen que remite a un objeto que está fuera de campo, lo que nos lleva a la conclusión de que esas letras que pugnan por solidificarse para completar la palabra (y para que así sea posible el enlace con el significado) se identifican con una imagen especular en fuera de campo. El lugar de las letras y de la imagen es un lugar móvil, un lugar-tránsito, una transtopía iconoalfabética que diluye el anclaje representativo de la palabra escrita y de la imagen.

Pero, apuntemos, por otro lado, que las letras que faltan son una cuenta atrás de las vocales “uoi” y que esas letras son ocupadas por el personaje de Belmondo: un personaje que también va viviendo una cuenta atrás hacia un final trágico. Realmente bajo la imagen reflejada de Belmondo hay unas letras que pugnan por escucharse al componerse con las letras de la pared:



La función: “Pourq(…)”



El argumento: el reflejo de Belmondo mirando al fuera de campo o “(…)uoi”

Casi se puede decir que esta imagen constituye una suerte de ideograma en la que late la futura reflexión de Godard sobre las relaciones entre el texto y la imagen, relaciones que Eisentein⁵⁷⁵ y Barthes⁵⁷⁶ ya habían estudiado y que, indudablemente, Godard ha tenido en cuenta:

Iba a trabajar con la máquina de escribir y entonces hubo algo que me sorprendió y de lo que no me di cuenta enseguida. Yo trabajaba horizontalmente, como se trabaja en la escritura occidental... y lo que me había sorprendido apareció por segunda vez. Y ahí, me di cuenta de que era el surgimiento de la imagen... Continué trabajando, intrigado por este surgimiento vertical, como una subida a la superficie, y después pensé en las escrituras japonesa y china, en las escrituras con imágenes e ideogramas... Me dije: “Es así como debiera poder escribir: en vertical o en horizontal, pero no siempre en horizontal, es decir: en primer lugar la muerte. Escribir de pie, si puede decirse, con las palabras que siguen a la imagen⁵⁷⁷.”

⁵⁷⁵ Véase Eisentein, S.: “El ideograma y los principios cinematográficos” [En Eisenstein, S: *La forma en el cine*, Ediciones Losange, Buenos Aires, 1958]

⁵⁷⁶ Véase Barthes, R.: “El espíritu de la letra” [En Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso*]

⁵⁷⁷ Godard, J-L: “Sauve qui peut (la vie). Quelques remarques sur la réalisation et la production du film” (transcripción de la voz en off del film video de 1979), *La Revue belge du cinéma*, n° 22-23 especial *Jean-Luc Godard: le cinéma*, 1988, pág. 117.

2.2.2.3. SUPERPOSICIÓN

A Godard no cabe duda de que le gusta escribir sobre la imagen⁵⁷⁸, algo que hemos comprobado en la relación de corte imagen-texto (donde la escritura, introducida desde el plano extradiegético, se encadenaba al texto de modo que se producía una secuencialización de la imagen con el texto) y en la relación de inserción (que, si bien no suponía la inclusión en el cuerpo de la imagen de elementos textuales al margen del plano de la historia, sí posibilitaba un entrecruzamiento al mismo nivel diegético). Es decir, la relación de corte encadena un componente diegético (imagen) con uno extradiegético (texto), mientras que la inserción relaciona a ambos en tanto que diegéticos. Este placer por la escritura, placer que, por otra parte, nunca ha abandonado desde sus inicios como crítico en los *Cahiers du cinéma*, alcanza su máxima expresión en la relación de superposición que, a diferencia de las estrategias y modos anteriores, opera mediante la yuxtaposición de un componente textual extradiegético sobre un componente visual diegético.

Un ejemplo de este singular modo de imbricación texto-imagen lo encontramos en *Une femme est une femme*. La particularidad del siguiente plano-secuencia reside en el carácter desviado del uso de los subtítulos que de ningún modo sirven para traducir la versión original, sino la versión del autor. Y esta versión del autor no es otra cosa que el pensamiento de Godard, la omnipresente conciencia godardiana que hace balance sobre los sentimientos de los protagonistas:



⁵⁷⁸ El cineasta suizo, sin duda, es uno de los pensadores cinematográficos que más se ha preocupado de la relaciones entre el cine y la escritura. De hecho, a lo largo de toda su obra no ha dejado de escribir sobre la imagen. Véase Leutrat, J-L. y Liandrat-Guides, S.: *Jean Luc Godard*, pág. 38: “Godard siente fascinación por los carteles del cine mudo y conserva la nostalgia de esa época en la que el cine tenía una relación privilegiada con la lengua. Todos sus filmes conceden a lo escrito un lugar predominante: letreros luminosos, cartas, postales, paginas escritas...Refleja por todos los medios la unidad perdida de la lengua y el filme”.



“Émile se toma al pie de la letra a Angéla porque la quiere” “Angéla cae en la trampa porque le quiere”.

Desde joven, a Godard le gustaron los juegos de palabras. MacCabe⁵⁷⁹ lo recuerda al inicio de su biografía sobre el cineasta. ¿Qué mejor forma de mostrar que Émile se toma a Angéla al pie de la letra que mediante la materialización de esas letras en el pie de la banda de imagen? ¿Qué mejor juego de palabras? Hasta este momento, ciertamente, Godard había realizado múltiples experimentos sobre las relaciones imagen-texto pero todavía no había incluido ningún texto extradiegético sobre la superficie de la imagen. Esta relación de superposición en *Une femme est une femme* es un hito en la filmografía de Godard, un momento inaugural que tendrá una influencia capital en el desarrollo de sus futuros experimentos de superposición –sobre todo a partir del uso magistral que hará de él en los años video. De algún modo, parece que las letras arrastren al movimiento de la imagen en los dos barridos que la cámara dibuja: de Émile a Angéla y de Angéla a Émile. Cómo vemos, el plano primero viaja de la izquierda a la derecha al igual que las palabras emergentes. Sin embargo, cuando el plano invierte su movimiento y se desliza de derecha a izquierda, las palabras distribuidas van desapareciendo progresivamente de izquierda a derecha: como si el movimiento de la cámara estuviese ligado al movimiento de la escritura.

⁵⁷⁹ MacCabe, C.: *Godard*, pág. 18: “El juego de palabras es algo fundamental en la actitud de Godard hacia el lenguaje”.

En *Le Gay Savoir* las relaciones entre imagen y texto se harán más complejas e iniciarán un camino que alcanzará su mayor grado de complejidad en *Histoire(s)*. Veamos un par de relaciones de superposición entre imágenes y textos en este film de 1967:



¿Qué es lo que tiene en común las imágenes y las palabras? Hay que señalar, antes de nada, que estas imágenes son material de archivo de imágenes fijas (fotografías, litografías, dibujos, etc...) y, por tanto, no hay inscrito en ellas ningún código de movimiento. Así, en la primera imagen vemos escrita la palabra “*revolution*” (revolución) sobre un grupo de hombres que levantan una descomunal cuchilla de afeitar. ¿Qué tiene en común esa palabra y esa imagen? ¿Cuál es la fuerza visual que esconde la palabra? ¿Qué palabra está escondida en la recámara de la imagen? Käte Hamburger asegura que lo característico de un film es que “reemplaza la fuerza llena de imágenes de la palabra por la fuerza verbal de la imagen”⁵⁸⁰. Nosotros no estamos de acuerdo con esta interesante propuesta ya que, como observamos en Godard, no hay reemplazo posible entre ambas, sino un entrecruzamiento que se ejerce entre la fuerza verbal de la imagen y la fuerza visual de la palabra. Lo que vemos en la imagen es a un grupo de hombres unidos y conjurados en pro de un objetivo: levantar una cuchilla gigante. La fuerza verbal sepultada bajo esta imagen nos puede llevar por múltiples caminos, no está determinada y, por tanto, está abierta una maraña de posibles significados. Lo que vemos en la escritura es la palabra “*revolución*”. Esta palabra nos puede reenviar a una diversidad de imágenes que quizá no tengan nada que ver con la de la cuchilla gigante. ¿Qué ocurre entonces? De algún modo, la fuerza verbal de la imagen y la fuerza visual de la palabra encuentran un lugar común que permite determinar los núcleos indeterminados. Es decir, la relación de superposición de la palabra –en tanto

⁵⁸⁰ Citado en Liandrat-Guides, S. y Leutrat, J.-L.: *Cómo pensar el cine*, Cátedra, Madrid, 2003, pág. 49.

que remite a una serie de imágenes indeterminadas- sobre la imagen –que esconde una palabra indiferenciada- es la que permite la determinación de los elementos indeterminados. Como dice Deleuze en *Diferencia y repetición*: “ Dx es completamente indeterminado en relación con x , dx en relación con y , pero son perfectamente determinables el uno en relación con el otro [...] Cada término sólo existe absolutamente en su relación con el otro”⁵⁸¹. Por tanto, la palabra permite determinar la imagen: ahora el grupo de hombres es un grupo de revolucionarios que, actuando juntos por un objetivo común, levantan la cuchilla – ¿o era una guillotina?- que les liberará del poder opresor. ¿No necesita lo audiovisual liberarse también del poder opresor de la palabra, de esa fuerza visual que determina lo que hay que ver? ¿No necesita, por tanto, liberarse del guión en tanto que palabra que condena al cineasta a construir una transcripción fiel de la palabra a la imagen? ¿Y si se necesita realizar un guión no es mejor hacerlo con imágenes y sonidos como Godard en *Scénario du film Passion*”? Sin duda, como dice Fernand Léger “El error del cine es el guión cinematográfico”⁵⁸² en tanto que condena la imaginación del cineasta y le obliga a seguir unas coordenadas precisas que sólo permiten una transcripción fiel de la palabra al texto.

Pasemos a la segunda imagen:



En esta segunda imagen percibimos la palabra “image” (imagen) sobre un rostro fragmentado por algo parecido a fichas de puzzle de diferentes colores. ¿Cuál es el vínculo conectivo de la palabra y la imagen? Parece que lo que Godard nos quiere decir es que una imagen está compuesta por una multiplicidad de componentes de materias diversas puestas en relación en un mismo plano: una multiplicidad multicolor donde la

⁵⁸¹ DR, pág. 263.

⁵⁸² Citado en Liandrat-Guides, S. y Leutrat, J.-L.: *Cómo pensar el cine*, pág. 69.

ficha azul recorta el ojo izquierdo; la amarilla, el derecho; la naranja, la nariz. En esta composición, como en la anterior, la fuerza verbal de la imagen y la fuerza visual de la palabra se encuentran en un espacio de mutua determinación. Sin embargo, en este punto, nos interesa hacer hincapié en el carácter múltiple e impuro de la imagen. Ya hemos delimitado –en el apartado anterior– los cinco elementos que componen la imagen. Estos elementos se articulan por medio de la banda de imágenes y la banda de sonido atravesados por el lenguaje, lo que nos lleva a poner en tela de juicio el carácter puro de la imagen y, por consiguiente, a formular una definición más compleja. Así, podemos afirmar que la imagen es un complejo estratigráfico, un bloque donde diversas materias expresivas están interrelacionadas. Además, estas materias expresivas no son patrimonio específico del cine: la imagen es materia expresiva de la pintura, la palabra de la literatura, el sonido de la música. El cine es, por tanto, impuro. El cine se alimenta de materias que le son exteriores: materias que hace converger en una “fusión total de las artes que se llama “cinematógrafo”⁵⁸³. Como dice el Daney: “No espero nada de un cine que se alimenta de sí mismo”. El cine necesita exteriorizarse, salir al fuera de campo para pescar componentes y elementos materiales y formales con los que sobrevivir.

Si analizamos la impureza estratigráfica de esta imagen observamos lo siguiente. En el primer nivel, tenemos la imagen pictórica de una joven, lo que nos lleva a pensar que el cine necesita capturar imágenes del exterior para organizarlas y clasificarlas. Es decir: el cine necesita convertirse en ciencia. En el segundo nivel, la imagen es coloreada, lo que supone que el cine necesita pintar sobre la imagen. Es decir: el cine necesita ser pintura, necesita ser arte. Y, finalmente, en el tercer nivel, la imagen está escrita, o más bien, sobreescrita, lo que supone que el cine necesita escribir sobre la imagen. Es decir: el cine necesita ser literatura. Esta necesidad del cine de escribir y pintar ha sido, certeramente, definida por Dubois: “el uso de la pantalla como una página o como una pintura: un lugar para escribir en vivo, para inscribir mensajes que el espectador no sólo deba leer sino ver, verlos hacerse y desmontarse con un toque de teclado, transformándose, repitiéndose, haciendo cortocircuito, en tiempo real, como un mensaje electrónico”⁵⁸⁴. Dando una vuelta de tuerca, podemos decir que lo que

⁵⁸³ Canudo, R.: “Manifiesto de las Siete Artes” [En Romaguera i Ramiro, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.): *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1998, pág. 17]

⁵⁸⁴ Dubois, P.: *Video, Cine, Godard*, pág. 115.

Godard nos está diciendo es que las imágenes son tan impuras como un rostro en fuga, que las imágenes son transitivas y huidizas como las intensidades presubjetivas que pululan sobre el Cuerpo sin Órganos. Dice Deleuze sobre el Cuerpo sin Órganos: “Un CsO está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Solo las intensidades pasan y circulan [...] El CsO hace pasar las intensidades, las produce y las distribuye en un *spatium* a su vez intensivo”⁵⁸⁵. ¿Qué ocurriría si sustituimos la palabra “CsO” por la palabra “cine”, y la palabra “intensidad” por la palabra “imagen”? Tendríamos, en ese caso, que el cine sería el espacio por el que circulan las imágenes (intensidades), por el que se hacen y deshacen gracias la acción del montaje: el cine sería lo que hace pasar las imágenes, esto es, el movimiento de la máquina-proyector pero, a su vez, el propio cine no sería otra cosa que un espacio diferencial donde las imágenes fluyen hacia el ojo fluyente del espectador. No habría, en este sentido, imágenes puras o esenciales, sino circulación incesante de imágenes a travessadas mutuamente: imágenes entre imágenes que dan fe de un estado de absoluta impureza. Bergson decía que las cosas eran tendencias, mixtos, alteraciones emergentes. Las imágenes, de igual modo, sólo pueden ser mestizas: un rayo múltiple de palabra, figura, sonido y música.

Por tanto, la impureza crea las condiciones para que la imagen cinematográfica sea leída (ya que el acto de ver no permite la captura de los diversos estratos que conforman las materias en coalición) y no sólo vista. En este punto, hay que señalar que la relación entre imágenes y textos tienen un carácter conflictivo en el cine moderno. Si en el cine mudo los textos o imágenes escritas reemplazaban al sonido (habría que apuntar que para Godard los subtítulos, por ejemplo en Stroheim, podían tener una dimensión fílmica pues eran parte del plano: “el subtítulo formaba parte del plano y el cine mudo hablaba a veces con mucha mas fuerza que muchos films sonoros, porque los subtítulos no tenían una longitud cinematográfica [...] aportaron al plano un valor hasta de ángulo de toma...la literatura o el lenguaje hacían en ciertos momentos buena pareja con el cine”⁵⁸⁶); en el cine moderno la relación imagen-texto conforma una zona de indiscernibilidad entre ambos. Con la aparición del cine sonoro, la imagen textual desaparece y el ojo ya no tiene que leer. Sin embargo, a medida que las relaciones entre lo visual y lo escrito se hacen más complejas, el ojo tiene que leer la imagen compleja

⁵⁸⁵ MP, pág. 158.

⁵⁸⁶ Godard, J.-L.: *Introducción a una verdadera historia del cine*, pág. 71.

que se le presenta. Ese complejo estratigráfico que compone la imagen es a la vez visto y leído. Al contrario que en el cine mudo, donde había una distancia entre lo escrito que era leído y lo visual que era visto, en el cine sonoro se impone una interferencia entre lo visual y lo escrito. Esta interferencia abre un campo de múltiples relaciones posibles entre los diferentes niveles, dominios o estratos que convocan al ojo – y al devenir ojo del oído- a ver y leer simultáneamente. Ver y leer, ahí está el verdadero trabajo según Godard: “Donde hay un verdadero trabajo es entre el texto y la imagen”⁵⁸⁷. O, según las coordenadas de Deleuze: línea de fuga de la imagen que se funde con la línea de fuga del texto.

Por otro lado, hay que señalar que en Godard hay una fuerte fascinación y nostalgia del cine mudo. En esa época inaugural había una relación estrecha entre imagen y lenguaje⁵⁸⁸. El cine de Godard es sin duda un cine romántico que añora aquella composición primigenia entre imagen y lenguaje. Pero también es un cine esquizofrénico o kinoesquizográfico pues en el entramado audiovisual godardiano se funden todos los códigos y fluyen entremezclados para constituir una imagen múltiple: una imagen como multiplicidad de estratos que componen relaciones diferenciales entre la imagen textual y la imagen visual, una imagen que el espectador tiene que descifrar mediante un acto de lectura que, apuntémoslo, también es múltiple.

Estas relaciones entre imagen y escritura alcanzarán su máxima complejidad en las *Histoire(s) du cinema*. Aquí, Godard llega a superponer hasta doce elementos en una misma imagen. A continuación, vamos a ver una imagen con estos dos elementos superpuestos:

⁵⁸⁷ Ishagpour, Y.: “Arqueología del cine”, Letra Internacional, nº 71, 2001 pág. 53. (Entrevista con Godard)

⁵⁸⁸ Leutrat, J-L. y Liandrat-Guides, S.: *Jean Luc Godard*, pág. 38 “Godard siente fascinación por los carteles del cine mudo y conserva la nostalgia de esa época en la que el cine tenía una relación privilegiada con la lengua. Todos sus filmes conceden a lo escrito un lugar predominante: letreros luminosos, cartas, postales, paginas escritas...Refleja por todos los medios la unidad perdida de la lengua y el filme”.



En el complejo estratigráfico aparece la imagen visual de un gran ojo aumentado por el efecto de una lupa y el texto escrito “*que cada ojo negocie por si mismo*”⁵⁸⁹ - aparte de la música de Paul Hindemith *Sonata pour alto solo* y de la voz en *off* de Godard leyendo un fragmento de las *Notas sobre el cinematógrafo* de Robert Bresson que dice: “*No mostrar todos los lados de las cosas...dejar un margen a la indefinición*”. ¿Qué quiere decir esta multiplicidad de elementos en mutua relación en la obertura de esta monumental obra de carácter antológico? ¿Cómo interactúan los múltiples elementos que la sostienen? Ahí reside, precisamente, la apertura textual⁵⁹⁰ de las *Histoire(s)*. Los elementos no interactúan de una manera determinada y dirigida. Las imágenes de *Historie(s)* funcionan de un modo similar a los conceptos –o, más bien, a los conceptos según la versión de Deleuze y Guattari. Hay tantas interpretaciones como sujetos se enfrentan al texto pues el carácter múltiple y diferencial, las diferentes combinaciones de los elementos en la mente del espectador producirán un intersticio diferente, un núcleo de creación desigual. Esa indefinición, por tanto, es el *entre* como lugar situado entre la imagen visual y la imagen escrita. Un lugar en tránsito o no-lugar que emerge de la síntesis entre la palabra y la imagen.

En *Histoire(s)*, sin embargo, hay ocasiones donde los elementos producen un exceso de redundancia:

⁵⁸⁹ Para Leutrat. y Liandrat-Guides el sentido de esta fórmula se condensa en el intersticio que se produce en la disociación entre ver y no ver: “*El consejo intermedio: “que cada ojo negocie por si mismo” puede significar que cada persona, cada espectador, se las arregle, a menos que no introduzca la idea de disociación: ver y no ver (estado de saber y estado de ceguera), o bien unas veces ver con un ojo y otras veces con otro*”. Leutrat, J-L. y Liandrat-Guides, S.: *Jean Luc Godard*, pág. 111.

⁵⁹⁰ Sobre la apertura textual véase Eco, U.: *Obra abierta*, Planeta, Barcelona, 1992.



En esta imagen vemos que la palabra “Oscar” se liga a la imagen-superposición de Oscar Wilde y de la estatuilla de los premios más glamorosos de la cinematografía mundial.

Sin embargo, Godard siempre busca mostrar un *intermezzo* entre palabra e imagen y casi nunca una redundancia como ocurre en este caso. Y ese *intermezzo* es el que potencia la indefinición entre los elementos diferidos: indefinición que no limita el texto audiovisual a una lectura única, lineal.

Esa indefinición o indeterminación sólo es determinada en la relación diferencial entre los elementos de la obra y entre la obra y el espectador. Hay que tener en cuenta que no sólo la obra tiene este carácter indefinido, abierto, móvil. También el sujeto vidente es indefinido y está constantemente deshaciendo su identidad. Tanto el sujeto como el film están en movimiento. Movimiento del texto a la imagen, de la imagen a la voz en *off*, de la voz en *off* a la música. Movimientos del ojo que está en todas partes: en todos los estratos del film y en todos los niveles de la sensación. El ojo como órgano indeterminado, móvil y desterritorializado capaz de ver más allá de las determinaciones textuales, esto es, capaz ver las síntesis pretextuales e inorgánicas anteriores a la composición de la imagen⁵⁹¹.

⁵⁹¹ Sobre el ojo indeterminado véase: FB, págs 54 y 58: “*El cuerpo sin órganos se define por un órgano indeterminado, mientras que el organismo se define por órganos determinados*” “*El ojo se convierte virtualmente en el órgano indeterminado polivalente, que ve el cuerpo sin órganos*”.

Así, nuestro análisis textual se edificará sobre el siguiente principio: puesto que el ojo y el film son indeterminados, sólo es posible el análisis si el ojo indeterminado mira la indeterminación del film, sólo es posible el análisis si el diferencial del ojo se conecta al diferencial del film, esto es, si sus diferencias difieren tanto de sí mismas como de todas las demás cosas. Así, si el sujeto está hecho con las fibras de la imagen-materia en movimiento de lo dado y, por tanto, el sujeto es igual a lo dado, entonces cada cosa, cada sujeto y cada objeto variará, fluctuará y se descentrará en el contacto con lo Otro. Es decir: con su exterioridad.

No olvidemos que para Godard el cine “no está en el aparato de proyección, ni sobre la pantalla, es una especie de movimiento donde se entra”⁵⁹².

⁵⁹² Parinaud, A.: “Godard habla de Masculino-Femeninio”, Film ideal, nº 189, 1966.

2.3. LA BANDA DE SONIDO: LA DIFERENCIAL ENTRE LO FÓNICO, LO MUSICAL Y LO SONORO

2.3.1. ACUERDOS DISONANTES / TENDENCIAS SONORAS

La armonía y la continuidad de lo sonoro, ya pertenezca a los fónico, lo sónico o lo musical, fue puesta en entredicho en el capítulo III.1. El gesto dispersivo de los componentes cinematográficos mediante un movimiento diferencial en el interior de cada materia expresiva que hacía de cada uno de sus códigos residuos disueltos o entrecruzamientos aberrantes. Ahora se trata de buscar esas discontinuidades ya no en el interior de cada materia expresiva, sino entre las diferentes materias expresivas, en el *intermezzo* de cada componente material. Es decir, se trata de buscar acuerdos disonantes o cortes irracionales entre lo musical y lo sónico, entre lo musical y lo fónico y entre lo fónico y lo sónico. Este acuerdo disonante entreteje una diferencial, un intervalo que relaciona estas diversas materias y que provoca la deriva de las mismas: una suerte de cambio de cualidad y de alteración de la expresión. En cierto modo, esta cualidad conforma un desencadenado de las materias, en tanto términos relacionados, y se identifica con un devenir no resuelto: es una multiplicidad que se escapa a toda identidad, un resplandor heterogéneo que emerge de la colisión entre materias diversas. Este acuerdo disonante y discordante entre materias expresivas encierra, dentro del complejo audiovisual, una idea que tiene un carácter oscuro (en sentido leibniziano) y dionisiaco (en sentido nietzscheano): las relaciones diferenciales entre las materias, en este caso los diferentes componentes de la banda de sonido, ponen en tela de juicio la forma que los localiza, la determinación de su sentido y el espacio que los sostiene, para afirmar un fondo oscuro e indeterminado del sonido. Estas multiplicidades sonoras se pueden comunicar con las multiplicidades que componen la idea según la ontología deleuzeana. Este puede ser un primer acercamiento, un minúsculo ejercicio de relación entre la imagen –en tanto complejo audiovisual- y el concepto –en tanto idea desarrollada en el concepto:

La restitución de la Idea en la doctrina de las facultades implica el estallido de lo claro y distinto, o el descubrimiento de un valor dionisiaco según el cual la Idea es necesariamente oscura en tanto es distinta; tanto mas oscura cuanto mas distinta. Lo

distinto-oscuro llega a ser aquí la verdadera tonalidad de la filosofía, la sinfonía de la Idea discordante⁵⁹³.

Si las ideas que sustentan a la filosofía son un conjunto de elementos-línea discordantes recortados por la línea-contorno del concepto que esencialmente es movediza y escurridiza; las multiplicidades audiovisuales también se componen de estos elementos-línea en una coalición disonante. Tanto las ideas como las imágenes están en continua transformación debido al movimiento dionisiaco que duerme en su interior: un movimiento que va más allá de la claridad superficial, un movimiento que apela a una profundidad oscura, distinta e indiferenciada. Un movimiento que emerge de la oscuridad del plano de inmanencia hacia la claridad de la superficie. Una superficie, ya sea imagen o idea, no es más que “un punto de concentración de lo confuso”⁵⁹⁴. Sobre esta confusión, Foucault ha escrito lo siguiente: “el pensamiento no es ya una mirada abierta sobre formas claras y bien fijadas en su identidad; es gesto, salto, danza, separación extrema, tensa obscuridad. Es el fin de la filosofía (la de la representación)”⁵⁹⁵.

Focalizando nuestra atención en los elementos sonoros diremos que esos movimientos dionisiacos y danzantes se producen gracias a una diferencial sonora: si tenemos un sonido es preciso buscar otro, lejano y ajeno, que componga con este un intersticio (Vertov). Este proceso huye de toda jerarquización y de todo orden orgánico del Uno-Ser para constituir un devenir. Considerando la lógica del sistema de la música clásica como ejemplo para nuestras reflexiones, nos damos cuenta que su modo de localizar y situar en una especie de lugar natural, casi aristotélico, las notas musicales, según un orden vertical (armónico) y horizontal (melódico), supone una organización unitaria, precisa y racional. A partir del siglo XX, sin embargo, esta lógica es subvertida o, más bien, aniquilada. No se trata de subvertir el sistema mediante la distribución de disonancias sino, como señalan Adorno y Eisler de “liquidar el lenguaje musical previo”⁵⁹⁶. Las notas musicales ya no son puras e inmaculadas. Son, por el contrario, tendencias o mixtos, esto es, diferencias sonoras que difieren ininterrumpidamente y

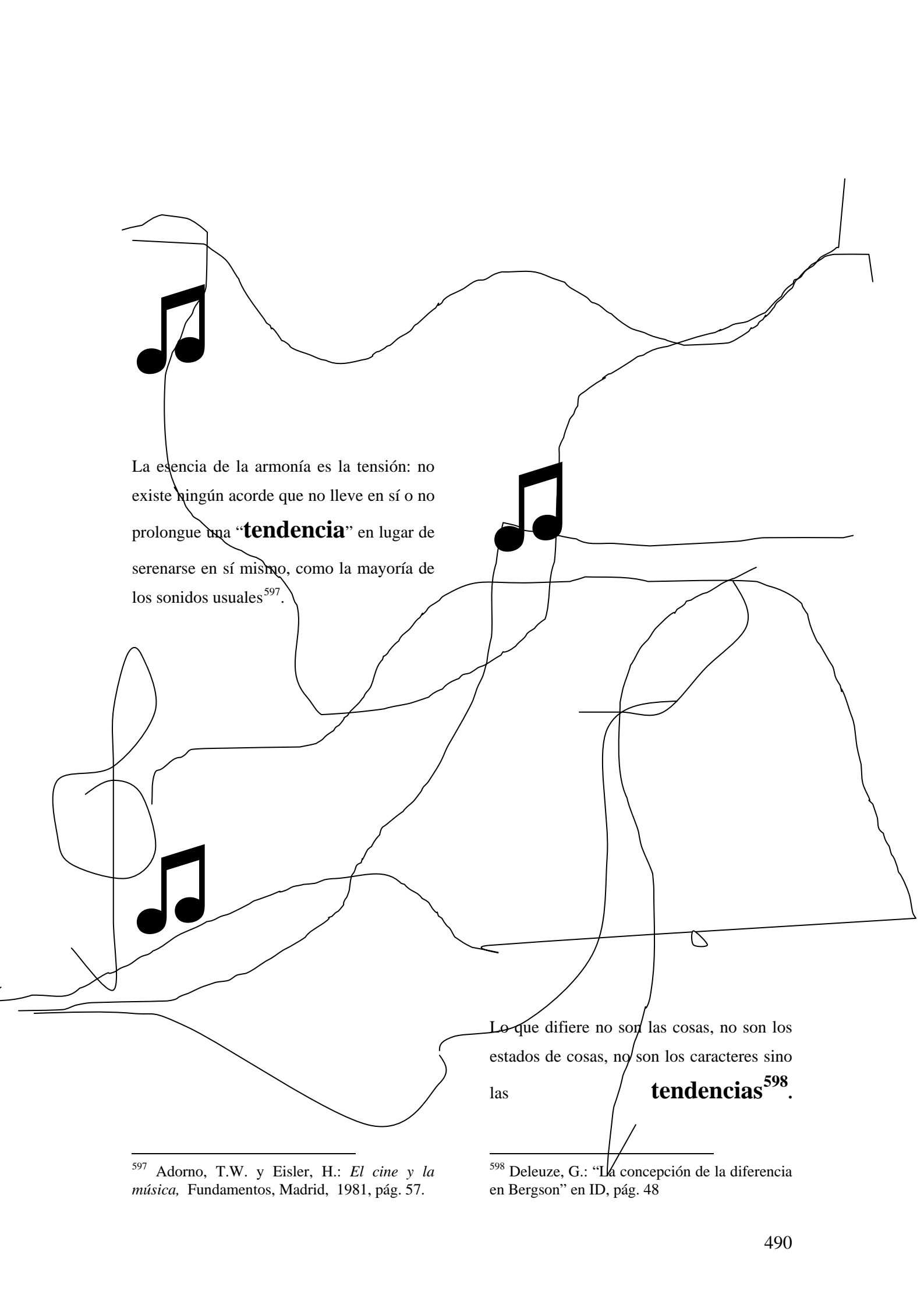
⁵⁹³ DR, pp. 225-226

⁵⁹⁴ Badiou, A.: *Deleuze. El clamor del Ser*, pág. 57.

⁵⁹⁵ Foucault, M.: “Ariadna se ha colgado” [En *Gilles Deleuze. Pensar, crear, resistir*, Archipiélago, nº 17, otoño 1994, pág. 85]

⁵⁹⁶ Adorno, T.W. y Eisler, H.: *El cine y la música*, pág. 53.

que, en su relación divergente, disuelven sus respectivos contornos, sus territorios y sus localizaciones para movilizar un espacio sonoro heterogéneo. Así, el acuerdo entre dos sonidos genera un *intermezzo* disonante y tenso que puede ser explicado en el intervalo entre los siguientes fragmentos de Adorno-Eisler y de Deleuze-Bergson:

The page features an abstract graphic design. It consists of several black musical notes (quarter and eighth notes) scattered across the page. These notes are connected by a series of thin, black, wavy lines that meander across the background, creating a sense of movement and tension. The lines often loop back on themselves or cross each other, emphasizing the concept of 'tension' mentioned in the text.

La esencia de la armonía es la tensión: no existe ningún acorde que no lleve en sí o no prolongue una “**tendencia**” en lugar de serenarse en sí mismo, como la mayoría de los sonidos usuales⁵⁹⁷.

Lo que difiere no son las cosas, no son los estados de cosas, no son los caracteres sino las **tendencias**⁵⁹⁸.

⁵⁹⁷ Adorno, T.W. y Eisler, H.: *El cine y la música*, Fundamentos, Madrid, 1981, pág. 57.

⁵⁹⁸ Deleuze, G.: “La concepción de la diferencia en Bergson” en ID, pág. 48

En nuestro trabajo topológico, por tanto, nos van a interesar esas tendencias (o esencias fluctuantes) en tanto espacios sonoros heterogéneos o diferenciales que resultarán de la combinación de las tres materias expresivas de la banda de sonido: la diferencial fónico-sónica, la diferencial fónico-musical y la diferencial músico-sónica. Estos sonidos móviles van a romper la armonía tradicional para instaurar una serie de transtopías sonoras que no van a suponer un caos o un batiburrillo auditivo ininteligible sino, siguiendo nuevamente la estela de Adorno, un modo de organización más profundo.

2.3.2. MUDO/PARLANTE/MODERNO

Antes de colocar sobre el tablero las líneas de conexión que se establecen entre los diversos elementos de la banda de sonido, resulta imprescindible hacer balance de algunas transformaciones técnicas decisivas que han vertebrado la historia del cine mediante una convención que, si bien es de gran utilidad, no deja de ser un artificio pedagógico. Esta convención consiste en la articulación de la historia del cine sobre la base de las relaciones, conflictivas o no, que se dan entre lo sonoro y lo visual, para una reflexión acerca de las condiciones interactivas y circulatorias entre dichos componentes. Gracias a esta fragmentación de la historia se distinguen tres hitos fundamentales: el cine mudo, el cine parlante y el cine moderno.

El cine mudo, casi desde sus inicios, hizo uso de los títulos intermedios para explicitar el contenido y el devenir dramático de las imágenes. Este contagio se establecía, como asegura Deleuze, mediante un acto de habla en estilo indirecto: “El cine mudo ponía el acto de habla en estilo indirecto, porque lo hacía leer como título intermedio”⁵⁹⁹. De este modo, la relación estaba mediatizada por el corte alfabético del flujo de imágenes, lo que daba lugar a una ruptura o un cortocircuito del movimiento rítmico de las imágenes. Y no sólo eso. Además, la introducción del código de la lengua a través de los intertítulos potenció el acercamiento de esas imágenes -en un principio extrañas, fantasmagóricas y oníricas, en suma, desconocidas-, al campo de lo reconocible: “El misterio, el Unheimlich, el estado

⁵⁹⁹ IT, pág. 319.

cercano al sueño en que se hundía al espectador del film mudo, es destruido por la palabra que acerca a ese mismo espectador a los límites de lo conocido”⁶⁰⁰.

Así, al igual que los intertítulos describían las imágenes y proyectaban sobre la mente de los espectadores coordenadas contextualizantes que permitían un patrón de reconocimiento; las imágenes, por su parte, no eran realmente mudas sino silenciosas. Es decir: a pesar de que no tenemos una experiencia auditiva, sí es posible entender y procesar algunas palabras o ruidos gracias al comportamiento, las acciones y los gestos de los personajes ya que “la palabra en tanto mímica articuladora conserva su acción”⁶⁰¹. Sin embargo, ni los intertítulos ni la mímica eran realmente sonoros y, si se quería “librar al espectador del peso del silencio” (Epstein) había que introducir música en la sala de proyecciones. Este hecho, trajo de nuevo de la mano numerosas reflexiones sobre los modos de adecuación entre la imagen-movimiento, en tanto código específico del cinematógrafo, y los demás elementos del complejo audiovisual que quizá, como precisa Gonzalo Abril, deberíamos calificar como verbo-visual, en tanto que el elemento gráfico-textual no se puede clasificar bajo la etiqueta de lo auditivo pero sí bajo la de lo verbal. A pesar del interés de todas estas cuestiones, hay que seguir con la caracterización de las diferentes formas de relación entre lo sonoro y lo visual para trazar un breve mapa que nos sirva para el desarrollo de las diferenciales inter-sonoras –y, en retrogradaciones posteriores, también para la multiplicidad de diferenciales entre imagen y sonido.

En 1927 se presenta en Nueva York *El cantante de jazz*, primer film sonoro de la historia. Con esta revolucionaria llegada del sonoro el cine se hace parlante, lo que conlleva y posibilita nuevas relaciones entre la imagen y el sonido. Deleuze afirma: “la esencia del parlante, en cambio, reside en llevar el acto de habla al estilo directo, y en hacerlo interactuar con la imagen visual, manteniendo al mismo tiempo su pertenencia a esta imagen, incluso en la voz en *off*”⁶⁰². A diferencia del mudo, donde la relación entre el acto de habla y la imagen es indirecta, más que nada

⁶⁰⁰ Cita de Ado Kyrou, recogida en Mitry, J.: *Estética y psicología del cine*, Siglo XXI, Madrid, 2002, pág.105.

⁶⁰¹ Cita de Boris Eichebaum recogida en Mitry, J.: *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, Akal, Madrid, 1990, pág. 98.

⁶⁰² IT, pág. 319.

porque el acto de habla no suena en la imagen sino en un texto escrito; en el cine parlante, el sonido pertenece a la imagen, emerge de sus entrañas de manera directa. Chion⁶⁰³ ha hecho hincapié en la idea de que el sonido es un componente de la imagen y está subordinado a él. Metz dice algo similar, esto es, que el cine sonoro consiste en “la combinación de las imágenes en movimiento, y donde el recurso a los otros tres elementos no sería legítimo más que a cambio de su imperativa subordinación estructural a las figuras del primero”⁶⁰⁴. De este modo, entre la imagen y el sonido se da una continuidad que no había en el mudo ya que la palabra no emergía de la imagen en movimiento sino de la materia expresiva alfabética configurada en los intertítulos. La banda de sonido sólo se entiende por medio de su ajuste con la imagen: es sobre la continuidad de las imágenes donde se posa el sonido fónico, el musical y el sónico. Cada uno de ellos desencadena un modo de anclaje con la imagen. El sonido fónico nos indica, por medio de la voz en *in*, a que personaje tenemos que mirar en el marco de la pantalla y, a través de la voz en *off*, regula al acto de lectura o, para ser más precisos, lee la imagen que estamos viendo moldeando, a su vez, nuestra propia mirada. El sonido musical también sufre el ajuste racional a la imagen (adornándola con sonidos armónicos que siguen de forma regular el ritmo de las imágenes) y al sonido fónico (si consideramos que la multiplicidad de tonalidades o entonaciones que se dan en cada uno de los personajes ejerce una función musical).

Con el cine moderno las relaciones entre lo sonoro y lo visual se hacen más ricas y nutritivas y, en cierto modo, más complejas. Lo sonoro ya no está sometido a lo visual, ya no está ni en estilo indirecto ni en estilo directo:

Pero he aquí que, con el cine moderno, surge una utilización singularísima de la voz, que podríamos llamar estilo indirecto libre y que desborda la oposición entre lo directo y lo indirecto. [...] el acto de habla ya no se inserta en el encadenamiento de acciones y reacciones [...] se repliega sobre sí mismo, ya no es una dependencia o una pertenencia de la imagen visual, pasa a ser una imagen sonora de pleno derecho, cobra una autonomía cinematográfica, y el cine se hace verdaderamente audio-visual⁶⁰⁵.

⁶⁰³ Véase Chion, M: *La audiovisión*.

⁶⁰⁴ Metz, C: *Lenguaje y cine*, pág. 46

⁶⁰⁵ IT, págs. 319-329.

Esta liberación del sonoro respecto de lo visual nos va a servir para disponer, organizar y relacionar de múltiples formas las imágenes con los sonidos. La voz en *off* no va a leer la imagen: no va en paralelo pues puede entrar en conflicto o marcar una línea fónica que despierte una incoherencia o una desorientación respecto con la imagen. La música, por su parte, no va a ilustrar los pasajes visuales, sino que va a funcionar como un elemento desencadenado que, desde el lugar del Otro, va a potenciar un trayecto diferencial. Es decir, los diálogos y las músicas no van a asociarse racionalmente con las imágenes sino que van a componerse con ellas por diferenciación, lo que conlleva una autonomía de lo sonoro: autonomía que posibilita los enlaces heterogéneos en tanto que es imprescindible que el estatuto de la imagen y el sonido sea diferente y distinguible de cara al acto de diferenciación.

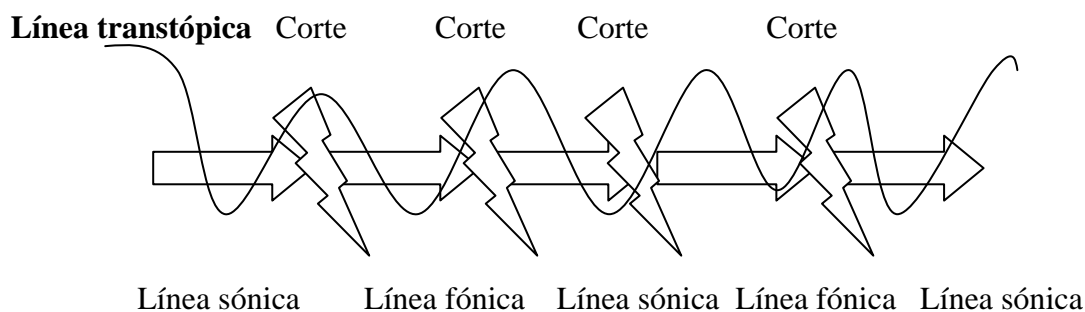
Una vez liberada la banda de sonido de la banda de imagen, una vez que la banda de sonido se transforma en banda aparte, podemos desarrollar y ejercitar las múltiples y heteróclitas relaciones entre los diversos componentes sonoros. Estas relaciones van a tratar de seguir el camino marcado por las dos fórmulas de la topología diferencial: “separar lo unido” y “unir lo separado”. El acto de unión o entrecruzamiento sonoro va a desarrollar multiplicidades sonoras en las serán de gran utilidad los conceptos de resonancia, acorde y polifonía. El acto de separación, por el contrario, va a permitirnos el uso de conceptos musicales que han hecho fortuna en los trayectos creativos del siglo XX y que, en tanto cortes del flujo musical, desarrollan nuevas formas de escuchar. Estos conceptos son la tensión –a la que ya hemos hecho referencia- y la interrupción.

2.3.3. LA DIFERENCIAL SÓNICO-FÓNICA

Entre el sonido fónico y el sonido sónico se pueden producir -siguiendo con nuestro estudio topológico de las imágenes y los sonidos- una diversidad de cortes o superposiciones.

Un ejemplo clarificador de relación de corte entre diálogo y ruido lo tenemos en la conversación que mantiene Émile y Angéla, mientras se lavan los dientes, en *Une femme est une femme*. ¿Por qué decimos que esta relación es de corte?

Fundamentalmente porque el diálogo está continuamente en voz en *in* sin el recurso a la utilización de otras voces en *off* o en *over*: los sonidos fónicos y los ruidos se van reencadenando sin llegar a disponerse los unos sobre los otros. Parece como si, con la aparición del flujo (o la línea) sónico, el flujo (o la línea) fónico desapareciese. Sin duda hay discontinuidad, pero una discontinuidad en la horizontal –a diferencia de las superposiciones que abren una discontinuidad que podemos definir, aunque el término no sea del todo preciso, como vertical. En definitiva, hay un encadenamiento palabra-ruido a través del corte y la interrupción: una relación fónico-sónica por ruptura que genera un espacio heterogéneo o transtopía fono<kláo>sónica o fono-sonicoclástica que hace que lo fónico sea ilegible debido a los cortes sónicos:



Por tanto, la continuidad de una línea hace delirar a la otra, el lugar de cada una de ellas se deslocaliza y se disuelve, en cierto modo tartamudea, y ello provoca el bloqueo del desarrollo regular de cada una de ellas en la horizontalidad. Este bloqueo o cortocircuito se establece por medio de un corte irracional que produce una tercera línea virtual y heterogénea, una línea discontinua y variable: la transtopía.

Por otra parte, una de las cuestiones singulares que emanan de este modo de relación entre espacios sonoros heterogéneos es la del status de la dicción en la práctica cinematográfica. La manera de hablar de estos personajes, como hemos intentado explicitar, es una especie de balbuceo casi ininteligible en el que se comprenden algunas palabras sueltas dentro de una maraña regurgitante. Este flujo de ruidos-palabras que tiende a lo asignificante (ya sabemos, si se pierde la forma del significante no es posible el anclaje con el significado) es algo bastante normal en nuestra vida cotidiana y hay que agradecer al cine su inclusión dentro de su dominio. El teatro, sin embargo, siempre ha desterrado cualquier impureza en la expresión fónica y ha tratado de perfilar y pulir esas imprecisiones, pausas, repeticiones o ruidos ininteligibles tan propios del habla del

día a día. Por decirlo al modo de Kant: el teatro ha abusado del proceso de receptividad, de la excesiva manufacturación del habla, y ha olvidado la espontaneidad, los ritmos variables constitutivos del habla. Godard, en su devenir-antidramatúrgico, potencia esa espontaneidad de los diálogos. Muchos de estos diálogos son improvisados según sus propias estrategias metodológicas y, en su dinamismo desterritorializante, rompen con el “buen falar” y el “buen recitar” tan del gusto del teatro clásico, que se distanciaba astronómicamente de los márgenes de realidad en un proceso de imposturas verbales caducas y desfasadas. Hay que agradecer, por tanto, a cineastas como Godard el uso de estos diálogos tan cotidianos, variables e irregulares donde no es imprescindible entender lo que se dice, donde su propio carácter inaudible se convierte en estilema o recurso estético. Esta ruptura de la inteligibilidad supone, además, una dislocación del código de la lengua y un cortocircuito entre el significante y el significado: no hay anclaje posible porque el ruido del cepillado ha emborronado la forma del significante, la ha deformado al modo de los cepillados de Bacon en sus pinturas. Hay, en fin, una especie de zona de indiscernibilidad, una catástrofe sónica que rompe la articulación de las palabras mediante un intervalo transtópico que está entremedias como una especie de Figural sonoro, como un intervalo entre la estructura formal de la palabra y el movimiento deformante del ruido.

Sin duda, la construcción de estas diferenciales o transtopías inter-sonoras permiten a Godard construir, en el propio vientre del cine, un movimiento crítico del sistema cinematográfico de la era parlante. Tratar de ajustar los sonidos de manera lógica no nos lleva más que a pensar con estereotipos o convenciones edulcoradas. El proceso de la diferencia, sin embargo, dinamita ese ajuste racional entre los lugares de los sonidos –con sus correspondientes ajustes con la imagen- y, por tanto, ejerce un potencial dinámico que, como una máquina deseante, sólo puede funcionar estropeado, esto es, sólo puede funcionar mediante el tartamudeo. Se trata, en definitiva, de tartamudear y hacer tartamudear a la lengua –y al cine y a la política- dominante mediante un uso diferencial de los elementos constitutivos de la expresión cinematográfica, mediante un trazado polifónico de líneas de fuga: una línea de fuga que siempre se distribuye entremedias, por ejemplo, entre dos sonidos. Y ese tartamudeo, que nos es otra cosa que un Figural o inter-forma sonora y que es tan propio de Godard –sobre todo del Godard de *Le gay savoir*-, constituye un estilo minoritario al margen de las estructuras artísticas y políticas que dominan en el mundo real. Un

tartamudeo que Deleuze no deja de relacionar, en *Mil mesetas*, con el encaje de una lengua extranjera dentro de la lengua oficial y, en este sentido, el tartamudeo tiene una función política:

Kafka, Beckett, Gherasim Luca, Jean-Luc Godard... Vemos que todos ellos están más o menos en la situación de un cierto bilingüismo: Kafka, judío checo que escribe en alemán, Beckett, irlandés que escribe a la vez en inglés y en francés, Luca, de origen rumano, Godard y su voluntad de ser suizo⁶⁰⁶.

Pero que también está, como muestra en *Diálogos*, relacionado con el estilo:

Tener estilo es llegar a tartamudear en su propia lengua (...) tartamudear en el propio lenguaje. Ser como un extranjero en su propia lengua. Trazar una línea de fuga. Para mí los ejemplos más evidentes son: Kafka, Beckett, Luca, Godard⁶⁰⁷.

En conclusión, Godard emborrona y hace tartamudear la lengua para que germine un pensamiento entre los dos sonidos, entre el ruido y la palabra, y que así, en su encadenamiento asimétrico, se movilice una transtopía fono<kláo>sónica.

Sin embargo, a pesar de las posibilidades de comunicación inter-sonora horizontal entre ruido y palabras, los experimentos más notables y seductores se dan con la aplicación del recurso de la superposición. Estas relaciones de superposición fónico-sónicas son posibles gracias a la existencia de, al menos, dos niveles sonoros. Pues bien, es evidente que el efecto del corte se da en un sólo nivel de sonido que es fragmentado; mientras que las superposiciones necesitan dos niveles: al menos una voz en *in* y otra en *over* o en *off*. Veamos pues algunos ejemplos singulares de superposición (ejemplos que tienen en común un uso casi terrorista de los significantes sonoros) que comparten un mismo juego: el juego donde un sonido se impone a otro ejerciendo sobre él una violencia sonora, potenciado el padecimiento (*pathos*) y el sometimiento de uno ante el otro. Algo parecido a lo que vimos en el capítulo I.2. Jugando con *Ici et ailleurs* cuando el sonido dominante del discurso nazi, que casi era un ruido incomprensible, se imponía a los demás sonidos.

⁶⁰⁶ MP, pág. 101.

⁶⁰⁷ D, pág. 8.

En *A bout du souffle*, Belmodo dialoga con Jean Seberg y le hace la siguiente recriminación: “*Sois tontos los americanos. Los franceses a los que más admiráis son...*”. Y justo en el momento en que va a hacer una enumeración de una serie de personalidades francesas, suena una sirena de policía que se yuxtapone a la voz de Belmondo y que no nos deja oír nada. Se podría decir que la policía produce una censura sobre el pensamiento que Belmondo está a punto de verbalizar y, en consecuencia, podemos afirmar que en la diferencia entre el diálogo y el ruido descubrimos que el ruido se impone y trastorna la línea fónica. Este trastorno no es otra cosa que una transtopía fono>pathos<sónica o fono-sonopatía: un espacio-transito que se constituye por medio de un ruido que hace padecer y enmudecer al elemento fónico. En tanto que intersticio entre materias sonoras expresivas, esta transtopía nos proyecta hacia el plano del contenido: de la diferencial entre sentidos no surge un inter-sentido ya que el sentido de lo sónico se impone a lo fónico y lo fagocita –como ocurría en *Ici et ailleurs* con el discurso de Hitler. De algún modo, el ruido informe impone un máximo de desterritorialización al código de la lengua pero, su superposición, impone también una dualidad. Por un lado, nos conviene al movilizar nuestro pensamiento contra toda forma de opresión, regulación o censura; pero, por otro lado, no nos conviene en tanto que ese sonido totalitario regula nuestras conductas. Alguien podría pensar que esa censura policial se asienta en la buena voluntad del Estado para disciplinar las conductas desviadas –en este caso una conducta crítica contra los personajes franceses que admiran los tontos de los americanos- y que, según su poder clarividente, daría lugar a pensamientos “buenos”, adaptados y correctos. Sin embargo, esta censura, a pesar de su función reguladora, le sirve a Godard –es sólo una hipótesis- para generar en el espectador una violencia que le lleve a pensar, pues en un futuro no muy lejano, cuando las sirenas de policía borren total y definitivamente el rastro de nuestro pensamiento, cuando no podamos tomar la palabra, cuando el ruido conquiste nuestro cuerpo y nuestra mente, cuando la violencia sonora nos aliene de un vez por todas, va a ser en todo punto imposible ejercer esa extraña violencia que se llama “pensar”. Quizá Godard anticipa inconscientemente con esta superposición sonora parte de sus reflexiones sobre el sonido totalitario, reflexiones por otra parte que no han dejado de resonar en las entrañas de sus films más combativos.

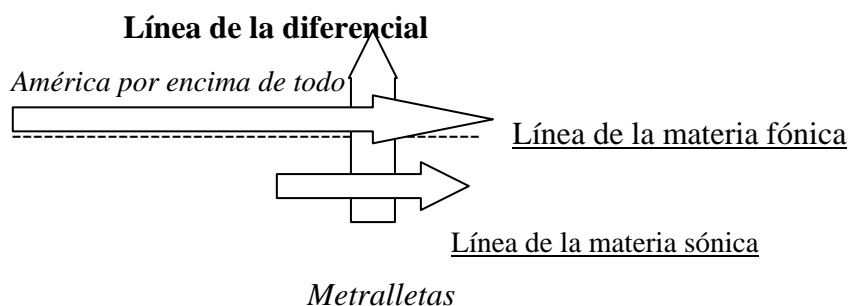
Es curioso que estas superposiciones de ruidos tengan, en el cine de Godard, un poder totalitario y una función centralizante y legalista. En *Deux o trois choses que je*

sais d'elle descubrimos como la protagonista se zambulle en un monologo interior que la lleva a decir, sobre unas imágenes de la guerra de Vietnam, “América por encima de todo”. En ese mismo instante de la enunciación, suena una ráfaga de disparos. Esto nos catapulta a pensar que, si bien en el contraste entre la línea fónica y la línea sónica no hay propiamente un gesto censor, si es verdad que su síntesis nos sirve para pensar, desde las coordenadas de la práctica extratextual, un significado provisional. Sin duda, el sonido de las metralletas de América, su poder significante, se impone como modelo totalizante e imperial, lo que nos retrotrae nuevamente a un film que, bajo nuestro punto de vista, supone el inicio de una nueva forma de hacer cine: el ensayo audiovisual. Si volvemos a las reflexiones sobre *Ici et ailleurs* y recordamos como un sonido se imponía a los demás y tomaba el poder mediante una subida del volumen, y si, por otro lado, sacamos esta composición sonora de su territorio cinematográfico y la transponemos al dominio filosófico; entonces, podemos afirmar que, en dichos sonidos, se ha encarnado lo que Deleuze llama el Significante Despótico. En *Deux o trois choses que je sais d'elle* también hay una subida del volumen de los disparos sobre el sonido fónico de la protagonista que, en cierto modo, alimenta la crítica del afán totalitario y etnocéntrico que atesora USA. Asimismo, en *Made in USA*, descubrimos que cada vez que algún personaje intenta pronunciar el apellido de Richard se superpone a la línea fónica el pitido estridente de un teléfono que no deja escuchar. Pero en fin, veamos en dos pasos las líneas de conexión inter-sonoras que se dan en el caso de *Deux o trois choses que je sais d'elle*:

1.



2.



En consecuencia, la diferencial entre las materias expresivas nos da la clave para entrever un posible contenido: el sonido imperial de las metralletas de USA emborronan toda articulación significativa crítica, esto es, el discurso resistente que defiende una postura antimperialista o, para ser más precisos, que describe el hecho innegable de que USA está a la vanguardia de las superposiciones: a la vanguardia de un movimiento, de un aleteo de “águila imperial” que siempre anda sobrevolando por “todo”, por los cuerpos, los territorios y las mentes con el sonido ensordecedor de sus bombas y misiles. En definitiva: el poder centralizador de USA no se podría llevar a cabo sin un poder legal que fundamentase y avalase las prácticas monolíticas de su máquina de guerra. Su poder centralizador radica en su doble capacidad centrífuga, en tanto que su maquinaria de guerra se mueve hacia el exterior; y centrípeta, en tanto que ese movimiento desterritorializante se reterritorializa en torno a su centro, se rige por sus reglas y sus mitos, por su gran agujero negro etnocéntrico y totalizante.

No dejemos de anotar que en este mismo film la voz de Godard adopta un tono susurrante en las descripciones de los cambios urbanísticos en París. Esa voz, que casi es inaudible, es asediada por los ruidos de las máquinas que se encargan de dichas obras “de mejora” (resulta paradójico que el *modus operandi* del capitalismo se rija por un continuo estado de mejora, siempre transformando la realidad urbana para mejorar la vida de los ciudadanos, siempre con sus carteles de disculpen las molestias e, ininterrumpidamente, año tras año, siempre modificando las estructuras urbanas, la tecnología y los modos de producción sin dejar tiempo al ciudadano de disfrutar de esas mejoras), ruidos que funcionan de un modo similar a las sirenas de la policía y a las metralletas. Casi podemos decir que en estos tres ejemplos están cristalizadas tres estructuras u órdenes que imponen su poder sobre la gente: el orden policial, como organismo represor en el interior de los estados; el orden militar, como máquina de guerra que opera más allá de los límites del Estado; y el orden del sistema productivo, que opera de manera global dentro y fuera de los límites del Estado imponiendo en cualquier lugar la consigna nuclear del capitalismo: producir y consumir hasta el infinito, sin límites, hasta la muerte.

En suma, en estos ejemplos observamos como el sonido violento de las metralletas, las máquinas y las sirenas se contraponen, respectivamente, al sonido de la voz candente de Maria Vlady, al susurro pensante de Godard, y al fino tono irónico de

Belmondo. Esta composición entre un ruido violento, irracional y fanático, y una voz que, por el contrario, es un intento por pensar o desarrollar una cierta conciencia crítica y que, por tanto, no posee esa fuerza destructiva, sino afirmativa, retorna como una nueva ola en el cine de los ochenta.

Al inicio de *Premon: Carmen* asistimos a una superposición de sonidos de coches y de mar ligados y emparentados con la voz de Carmen: “*Es en mí, es en ti donde se producen tremendas olas*”. Es decir, las olas del mar y las olas de la civilización, lo natural y lo artificial-cultural se funden con la línea fónica. En este caso no hay superposición totalitaria, sino circulación de intensidades en un mismo plano de variación. Si cruzamos los elementos puestos en juego podemos obtener los siguientes resultados, ya que al igual que en los casos anteriores, las fuerzas expresivas alimentan la fuerza del contenido: en mí (yo) hay un movimiento natural (olas) y artificial (ruido de los coches); en tí (otro) ocurre lo mismo. Ambos compartimos ese dinamismo de lo natural y de lo cultural: un movimiento exterior que interiorizamos y que nos va construyendo progresivamente. Así, cada cual se construye mediante tres movimientos de interiorización-exteriorización: en la naturaleza, en la cultura, en el otro. Y todo esto, además, se dispone sobre el título de la película, lo que nos hace entrever que ese nombre, Carmen, es un nombre construido por una multiplicidad, por un ser en tránsito, por un ser que, como asegura la propia Carmen, tiembla: “*Todo tiembla...la tierra...la casa...Yo*”. Pero, ¿cómo puede temblar una casa si no es por un terremoto, por el efecto de una violencia geológica? ¿O acaso esa tierra, esa casa y ese yo tienen que ver con otra cosa? Si volvemos a uno de los monólogos de Marina Vlady en *Deux o trois choses que je sais d'elle* nos topamos con una archiconocida referencia a Heidegger: “*Una lengua es la casa donde el hombre habita*”. Ergo, lo que tiembla es la tierra (la naturaleza), la casa (la cultura) y el yo (el otro en mí) del lenguaje: un temblor que intentamos manifestar en el transcurso y los *intermezzos* de estas páginas.

2.3.4. LA DIFERENCIAL FÓNICO-MUSICAL

La relación diferencial entre la música y los diálogos, como en los casos anteriores, va desarrollarse por medio de cortes y superposiciones. Los cortes siempre

implican un trabajo en la horizontal; las superposiciones, por el contrario, trabajan en la vertical.

El corte, en primer lugar, según lo entendemos nosotros, genera un *intermezzo* en la horizontal que supone una bifurcación no totalizable: abre una brecha entre las materias heterogéneas puestas en juego sobre el tablero fílmico. La música y los diálogos, en tanto relacionadas según la armonía asimétrica de las conexiones heterogéneas o bodas contranatura, es decir, en tanto encuentros no racionales, producen un acto de creación, una novedad que se dispone y se localiza siempre en una frontera dibujada en la horizontal. Veamos tres modos posibles de funcionamiento de estos *intermezzos* en los films *Je vous salue, Marie*, *Prenom: Carmen* y *One plus One*.

En *Je vous salue, Marie*, Godard cuenta como trabajó la materia sonora de manera horizontal: “Intenté trabajar no con la idea del sonido vertical, sino horizontalmente, donde hay muchísimos sonidos pero como si cada sonido fuese un discurso general, ya sea música, diálogo o sonido ambiente”⁶⁰⁸. El papel que juega la música en este film resulta bastante singular. Hay que apuntar, en este sentido, que este film sólo utiliza música de Bach, de hecho, el propio Godard afirma: “La película podría describirse como un documental sobre la música de Bach (...) La música de Bach puede acoplarse a cualquier situación. Es perfecto. Cuando la pones al revés, suena casi igual. Es muy matemática.”⁶⁰⁹. ¿Qué papel juega entonces esta música tan matemática dentro de la historia de *Marie*? ¿Qué relación guarda con las resonancias fónicas de su cuerpo? Como bien ha señalado Laura Mulvey, *Marie* “representa la oposición entre cuerpo y alma, la oposición entre la materialidad y la idea, y entre lo carnal y lo espiritual”⁶¹⁰. Con todos estos elementos podemos comenzar a sacar algunas líneas o tentativas de lectura en torno a la relación entre el plano expresivo y el plano de contenido del film. En primer lugar, habría que decir que la música de Bach es una música simétrica, una música de una arquitectura sólida, una música matemática que nos acerca al mundo de las ideas y del alma. La voz, por el contrario, nada tiene de matemático, pues en su movimiento, en su modo de atravesar todas las cavidades y toda la materia de nuestra

⁶⁰⁸ Dieckmann, C.: “Godard in his fifth period”, *Film Quarterly*, vol. 39, n° 2, 1985. (Entrevista con Godard)

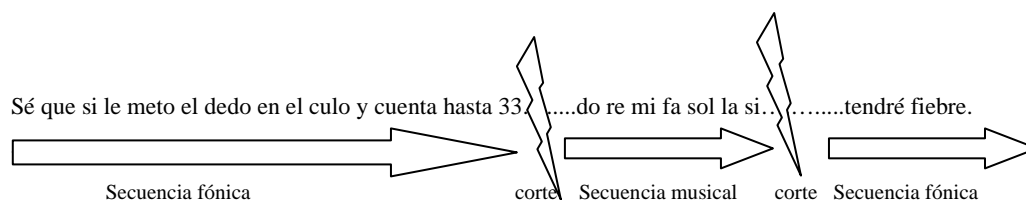
⁶⁰⁹ Dieckmann, C.: “Godard in his fifth period”, *Film Quarterly*, vol. 39, n° 2, 1985. (Entrevista con Godard)

⁶¹⁰ Mulvey, L: “The Hole and the Zero”, [En *Jean-Luc Godard, Son + Image*, MOMA, 1992]

anatomía antes de salir por la boca, nos sitúa de inmediato en el mundo de la carne, del cuerpo, de la materia. La voz es, justamente, el intersticio entre el cuerpo y el lenguaje, es una vibración que nos hace oír la diferencia entre el cuerpo y el lenguaje y, por consiguiente, es el espacio de la diferencia. ¿Cómo conciliar, entonces, la materia de la voz con el espíritu de la música? Spinoza vislumbró una correlación entre las afecciones del cuerpo y las ideas del alma y llegó a definir al ser humano como idea del cuerpo⁶¹¹. Ahora bien, en *Je vous salue, Marie*, estamos ante un cuerpo diferente, un cuerpo que hace diferencia: el cuerpo de la Virgen, de Marie, un cuerpo en el que habita el futuro hijo de Dios, un cuerpo finito en el que habita lo infinito. Godard, en este film, no superpone las músicas a las fonaciones, huye de toda verticalidad en favor de un reencadenamiento anormal y horizontal de la música del alma –y de Dios- que compone Bach con la voz del cuerpo Marie: una unión fono(*kláo*)musical o fono-musicoclástica de heterogeneidades, un encadenamiento aberrante, un acorde discordante que implica una génesis, un nacimiento de algo insólito, original y, en cierto modo absurdo (absurdo por incomprensible desde una racionalidad positivista, absurdo por que es, citando a Tertuliano, ese abnegado *ultra* del cristianismo, una certeza imposible). De esta manera, se puede establecer la hipótesis de que en Jesús cristalizará la diferencial voz-música -la síntesis entre cuerpo e idea- gracias a la unión horizontal entre la música-idea de Dios y la voz-cuerpo de Marie. Una unión que como cuenta el mito no puede ser de superposición o cópula, sino un corte que reencadena el cuerpo-voz de Marie con la Idea-música de Dios. Ciertamente, si la música se superpusiera a la voz, entonces la relación diferencial entre ambos elementos estaría apuntando o subrayando que Marie mantuvo relaciones sexuales con Dios.

Hay otros modos de encadenamientos aberrantes por corte entre música y diálogos. En *Prenom: Carmen*, por ejemplo, cuando la enfermera visita a Godard, que está internado en una especie de sanatorio mental, asistimos a un reencadenamiento diálogo-música con unos ligeros tintes cómico-sexuales. Godard le dice a la enfermera:

⁶¹¹ Véase la proposición XXII de la segunda parte de la *Ética* de Spinoza. Spinoza, B.: *Ética*, Alianza, Madrid, 2002, pág. 147: “*El alma humana percibe, no sólo las afecciones del cuerpo, sino también las ideas de esas afecciones*”



Como vemos, la línea fónica se encadena con la línea musical mediante un corte y, en este sentido, se puede afirmar que lo que une ambas líneas es aquello que las separa, esto es, el corte discontinuo. Este corte discontinuo sobre el flujo de palabras posibilita un encadenamiento con el flujo musical. Sin embargo, esta nueva línea no tiene un estatuto puro pues es tanto línea musical (cuya materia es la vibración expresiva de el sonido de las notas musicales) como línea fónica (ya que esa melodía es interpretada por la voz de Godard). Es decir, porque la voz puede hablar y cantar, por su potencial para poner en comunicación palabras y melodías, por su posibilidad para crear un espacio heterogéneo, por su capacidad de transducción o transcodificación; por todo ello, la voz se identifica con el ritmo, según la definición de Deleuze-Guattari: “Hay ritmo desde el momento que hay paso transcodificado de un medio a otro [del medio de lo fónico al medio de lo musical, añadimos nosotros], comunicación de medios, coordinación de espacios [sonoros] heterogéneos”⁶¹². Así, entre dos medios, entre dos materias expresivas hay un corte móvil, un ritmo que nada tiene de medida reguladora o codificadora: el ritmo es lo desigual, lo permutativo, aquello que no deja de variar, en este caso, entre lo fónico y lo musical. El ritmo es una transtopía fono<kláo>musical. Por otro lado, se puede rizar el rizo y apuntar que, a parte de estos códigos, hay otro código en funcionamiento: el código algebraico. Podemos aventurarnos a decir que en la estructura del código fónico hay un código algebraico que se transmite y transcodifica sobre el código musical: justo cuando Godard dice “33” se produce el corte que le lleva a contar-cantar el número de las notas musicales. De alguna manera, es como si el código fónico y el código algebraico se desterritorializase sobre el código musical; como si la forma (y la esencia y el sentido) de cada uno de los códigos se articulase con los demás por una diferencial que los deforma: por una diferencial intervállica que hace oscilar su esencia (para iluminar el espacio del inter-ser), su forma (para potenciar la emergencia de una inter-forma) y su sentido (en pro de la puesta en escena de un inter-sentido).

⁶¹² MP, pág. 320.

One plus One, por otro lado, pone de manifiesto el interés de Godard de partir las cosas en dos, es decir, de distribuir los cortes: “A mi lo que me interesaba decididamente era partir en dos”⁶¹³. Pero, en todo caso, se trata de separar para volver a reunir, para recomponer el material y obtener una material fílmico diferente: “Uno más uno para tratar de sumar dos (...) tenía efectivamente este sentimiento en cierta época y así, en este caso, cojo dos cosas, o dos notas, y lo llamo *One plus One*”⁶¹⁴. En este film, Godard parte de la “pura materialidad”, de los “rollos” (juego inevitable de palabras con el nombre de la banda) de película: conecta horizontalmente un ensayo interminable de la canción *Simphyty for the devil* de los Rolling Stones (rollo impar de película) con una serie de imágenes políticas donde aparecen entrevistas a militantes del Black Power y a Eva Democracia -Anne Wiazemsky encarnado el papel de la Democracia-, imágenes de pintadas en los muros -haciendo referencia a los dos autores de más pesos por aquellos finales de los sesenta: Freud y Marx-, panorámicas sobre revistas pornográficas, etc...(rollo par de película). A pesar de la multiplicidad de imágenes conectadas con las imágenes del estudio de grabación de “sus satánicas majestades”, nuestro punto de interés se condensa en la relación singular que germina entre los Rolling y los Black Panthers. Por tanto, desde nuestra perspectiva analítica y experimental este “uno más uno” es, sin duda, la suma de la repetición obsesiva de la canción de los Rolling y la diferencia pululante del discurso de los Black Panthers, lo que nos lleva a establecer algunas distinciones o rasgos distintivos en cada uno de los elementos puestos en comunicación. Por un lado, la canción es repetida con variaciones: primero la versión “oficial”; luego una versión con un arreglo particular con el órgano Hammond; más tarde, otra versión sin guitarra y más lenta de lo normal; a continuación, otra con un arreglo de guitarra con resonancias hawaianas; después, otra versión con un ritmo de percusión africano que rompe con el 4/4 del rock y, finalmente, una versión donde sólo escuchamos los coros un poco más altos que la voz de Mick Jagger. Por otro lado, el discurso del Black Power que también se repite con variaciones: leyendo libros o a través de entrevistas y magnetófonos. Este discurso hace referencia a la explotación y la marginación de los afroamericanos en USA y, esto es lo que nos interesa, la apropiación por parte de los jóvenes blancos de la música negra y su particular forma de deconstruirla. Desde estas coordenadas se puede entender mejor el propósito de Godard al hacer esta película: “Lo que me hubiese gustado es que las cosas no expresadas

⁶¹³ Godard, J.-L.: *Introducción a una verdadera historia del cine*, pág. 293.

⁶¹⁴ Godard, J.-L.: *Introducción a una verdadera historia del cine*, pág. 293.

mediante las palabras pudieran expresarse con música”⁶¹⁵. Es decir, la crítica de los Black Panthers mediante las palabras que constituyen la materia expresiva fónica del film sólo se puede completar o saturar con la expresión musical de esos jóvenes blancos que han “robado” los sonidos a los viejos negros para aumentar considerablemente sus cuentas corrientes -no es extraño, por tanto, que a Mick Jagger y compañía el film de Godard no les haya hecho mucha gracia. En definitiva, el espacio heterogéneo creado entre el lugar de la palabra de los negros y el lugar de la música de los blancos podemos calificarlo como una transtopía fono(klá)omusical. Así, a pesar de que Oudart a escrito en los *Cahiers* sobre este film que “la música (...) forma la partitura con la palabra, combina su expresividad con la significación de la palabra”⁶¹⁶, hay que añadir que esa combinación se hace por medio de una ruptura, de un corte discontinuo que posibilita la diferencia entre el “White Power” hipnótico de la repetición musical y el “Black Power” crítico del componente fónico. Indudablemente, en este film, la palabra se convierte en la crítica al colonialismo de la música de los Rolling Stones.

Estas articulaciones entre la materia fónica y la materia musical dan lugar a formas mestizas de creación que, en el cine Godard, encuentran un entorno favorable, un habitat que les permite adaptarse. Estas diferenciales consideradas como mutaciones o monstruos que en otros escenarios serían marginadas e incluso aniquiladas, en el complejo tapiz verbo-visual godardiano no dejan de producir y multiplicar los encuentros y las intersecciones en la horizontal.

La relación topológico-diferencial de superposición entre música y voz nos remite al estudio de la entonación y la dicción, en tanto que lugar múltiple donde palabras y músicas se entretejen e intersectan. Si como asegura Stanislavski “la palabra es música”⁶¹⁷, nos toca en este punto validar esa afirmación a través del comentario de algunos films godardianos.

Pero antes de ver el funcionamiento de la entonación en los diálogos de Godard, hay que hacer hincapié en el proceso de liberación que, a lo largo del siglo XX, han desarrollado tanto la melodía como la palabra. En el teatro la palabra siempre ha estado

⁶¹⁵ Godard, J.-L.: *Introducción a una verdadera historia del cine*, pág. 294.

⁶¹⁶ Oduart, J.-P.: “Dans le texte”, *Cahiers du cinema*, nº 213, junio 1969.

⁶¹⁷ Stanislavski, C.: *La construcción del personaje*, Alianza, Madrid, 2005, pág. 113.

encapsulada por la untosa entonación que la decoraba y retorció hasta enmascararla. En la música la melodía también ha estado sometida a este proceso de figuración, lo que ha impedido su liberación. Si algo hay que agradecerle a las vanguardias de principios del siglo XX es la ruptura de el binomio fondo-figura que ha ejercido su poder despótico con la imposición de una medida y una regularidad sobre su materia. La palabra, en el teatro, no estaba ligada a los movimientos del cuerpo: no emergía desde la interioridad de la carne sino que era moldeada desde el exterior por el director de escena que, desde su práctica disciplinaria, reducía las posibilidades sonoras del actor. Sin embargo, gracias a autores como Artaud, la regulación de la entonación desaparece a favor de movimientos moleculares del fondo del cuerpo. El lenguaje que trata de movilizar Artaud está más allá de las palabras: “Este lenguaje no puede definirse sino como posible expresión dinámica y en el espacio, opuesta a las posibilidades expresivas del lenguaje hablado. Y el teatro puede utilizar aún de este lenguaje sus posibilidades de expansión (más allá de las palabras), de desarrollo en el espacio, de acción disociadora y vibratoria sobre la sensibilidad”⁶¹⁸. Se trata de sacar el lenguaje previo a la construcción del sujeto: gritos múltiples anteriores a la construcción de la voz.

La melodía, por su parte, estaba alienada por una serie de convenciones que, por apuntar algunas, consistían en su disposición en la voz alta, la simetría armónica o la su carácter predecible. Estas regularidades van a ser dislocadas por el dodecafonismo y la música serial. La melodía, en tanto figura musical, va a ser abolida por Schönberg. Boulez da algunas claves de esa destrucción de la figura de la melodía que se da en la escritura schöbergana:

- (i) Principio de la variación permanente (que impide la predicibilidad de la melodía)
- (ii) Preponderancia de los intervalos anárquicos (que elimina el poder jerárquico de la melodía como voz alta)
- (iii) Eliminación progresiva del mundo tonal (que rompe con la simetría armónica)⁶¹⁹

⁶¹⁸ Artaud, A.: *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1999, pág. 95.

⁶¹⁹ Boulez, P.: *Hacia una estética musical*, Monte Ávila, Caracas, 1990, pág. 256.

Este movimiento contrafigurativo de la melodía y la palabra, en las vanguardias, va a tener su reflejo en el cine de Godard. Ya hemos apuntado que la función de los diálogos improvisados era la de despertar en el actor enunciaciones documentales no reguladas ni ficcionadas, enunciaciones antiteatrales o antifigurativas. Las melodías usadas por Godard, sobre todo cuando utiliza música clásica, no son ciertamente antifigurativas. Sin embargo, los movimientos melódicos que se instalan en los diálogos que establecen los personajes sí que suponen, en cierta medida, la abolición de la simetría de la melodía y de su recorte figurativo.

Si se trata, por tanto, de buscar el punto de fusión entre voz y música, esto es, de “extraer de la voz parlante las potencias musicales de las que es capaz”⁶²⁰, entonces hay que hacer algunas distinciones entre el régimen musical y el régimen de la lengua. Fundamentalmente, el sistema de la lengua define las palabras como signos articulados que tienen un sentido; mientras que, en el sistema musical, los sonidos no son signos que remitan, en tanto que átomos extraídos de su relación con los otros sonidos, a un sentido. Así, el lenguaje hablado tiene una semántica (en tanto que cada palabra es una unidad de sentido) y una sintaxis (en tanto que, según un conjunto de normas de ligazón, pueden entrelazarse en unidades de sentidos más complejas); mientras que la música tan sólo tiene sintaxis. Hecha esta distinción, hay que buscar cuales son las cualidades de esa voz atravesada por la música y el lenguaje. Barthes utiliza el concepto de grano de la voz para definir esa doble producción melódica y lingüística que necesita del cuerpo para expresarse: la voz emerge del fondo del cuerpo, de los músculos y de los órganos, desde una interioridad material que es la que posibilita el encuentro entre la lengua y la música: “El grano es el cuerpo en la voz que canta”⁶²¹. O, como dice Daney, “la voz implica al conjunto del cuerpo”⁶²². Según esto cabe preguntarse: ¿cómo distribuye Godard las cualidades del grano de voz de sus actores? ¿Cómo compone las diferencias que se dibujan en estas voces? Quizá no hay mejor ejemplo, para ejemplificar la función del grano como lugar-transito del lenguaje y la música en el cine de Godard, que el film musical *Une femme est une femme*. Sobre este film, dice Godard: “preferí sugerir la idea de que los personajes cantan mediante la utilización de la música

⁶²⁰ Deleuze, G.: “Manfred: una extraordinaria innovación [En RL, pág. 173]

⁶²¹ Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 2009, pág. 310.

⁶²² Daney, S.: “El órgano y la aspiradora” [En *Cine, arte del presente*, pág. 70]

mientras hablan normalmente”⁶²³. De modo que es la música la que se aproxima a la lengua y permite que los actores pronuncien sus frases. Si ocurriese al revés, si la lengua se pusiese por delante de la música, entonces su función sería un estorbo para esta y, en cierto sentido, sometería la línea melódica -el vaivén de la expresión musical- mediante un potencial articulatorio que la entrecortaría. En esta comedia musical, sin duda, la voz jerarquiza la percepción alrededor de ella, de su voz, y la música de acompañamiento y la melodía están al servicio de lo que se dice: de la palabra fundida a la melodía. En *Une femme est une femme*, inevitablemente, los personajes dialogan cantando: dialogan con melodías y palabras. De algún modo, la música permite exteriorizar el poder musical inscrito en el cuerpo de las palabras a través del cuerpo de los personajes, esto es, dependiendo de la disposición de los acentos, de las pausas y de las notas musicales, el sentido de lo que se dice modulará. Stanislavski ha apuntado la multiplicidad de posibilidades de entonación que tiene una palabra y la multiplicidad de sentidos de cada una de estas posibilidades. Pero, en este film, considerando que, como afirma el propio Godard, más que un musical es la idea de un musical, la multiplicidad de entonaciones o de superposiciones entre voz y música, esto es, la transtopía fono>pathos<musical, tiene un efecto contra-dramático. Es decir, el film se construye mediante una reflexión de segundo grado sobre el film musical y, en este sentido, de lo que se trata es de hacer un inventario de las posibilidades del musical y de sus mecanismos de producción. Se trata, en consecuencia, de reescribir el musical, de experimentar con él, de ponerlo en práctica.

Esta práctica sobre el género musical, fundamentalmente, hace alusión a la relación voz-música en multitud de secuencias. Por ejemplo, en la escena del callejón donde Ana Karina le cuenta-canta a Belmondo, con un tono risueño y despreocupado, su sueño de protagonizar un musical: “*Me gustaría hacer una comedia musical. Con Cyd Charisse y Gene Kelly. Coreografía de Bob Fosse*”. En otras escenas, su voz modula de acuerdo con la situación que le toca vivir. En la escena donde Émile se marcha enfadado de casa mientras ella le grita por la ventana, vemos que, poco después, ella se pone a leer un libro en voz alta con un tono más fúnebre y oscuro. O en la escena donde recita ante la cámara en un tono premeditadamente teatralizado. En todas estas

⁶²³ Godard, J.-L.: “Entrevista con Godard”, a cargo de Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe y Bertrand Tavernier, *Cahiers du cinéma*, nº 138, diciembre de 1962 [En *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, pág. 185]

escenas, percibimos el grano de voz característico de Karina a través de tonos diversos: una diversidad tonal, lingüística y musical que depende de su situación y su estado de ánimo, que depende del estado de su cuerpo en una situación concreta. En este caso, la melodía y la palabra están ancladas a un cuerpo que padece y actúa ante el mundo que le rodea.

Por otro lado, hay que apuntar que la entonación es un acontecimiento, una danza que moviliza la emergencia de una singularidad, una vibración que quiebra la continuidad de lo monocorde. Godard y Deleuze siempre han luchado contra las imposiciones totalitarias de lo monocorde de diferentes maneras y con diferentes medios expresivos. Godard, por medio de lo verbo-visual, ha construido voces monocordes y líneas totalitarias y todopoderosas de cara a construir una crítica de las formas de expresión artística, política y filosófica. En *Alphaville*, por ejemplo, utiliza la voz de Alpha 60 (ese ordenador capaz de conocer todas las conclusiones lógicas y todos los posibles dilemas morales y, por tanto, capaz de saber cuales son las decisiones incuestionables que hay que tomar) como una voz en *off* omnipotente que sobrevuela a lo largo de todo el film. La voz monocorde de Alpha 60 no implica, por decirlo a la manera de Deleuze, variaciones ni tensiones. Por el contrario, funda una línea regular, una línea que se puede medir y dividir, una línea, en definitiva, homogénea. Lo monocorde implica siempre una medida, y la medida es siempre un ejercicio de dogmatismo: un dogmatismo que en este caso concreto es de tipo laplaciano. Por ello, esta voz, esta materia fónica, se entrecruza con una tonalidad –una música implícita y cristalizada en la palabra- distorsionada, tenebrosa, recta, derecha e hiperracional. E, indudablemente, la expresión va ligada a un contenido: la línea monocorde, medida y regular enlaza con el discurso lógico-fascista de Alpha 60. Recordemos lo que decía: *“Nosotros grabamos, calculamos y sacamos conclusiones. Una orden es una conclusión lógica. Uno no debe temer a la lógica. Es todo. Y punto”*.

Lo pluricorde, sin embargo, tiende a lo inconmensurable y supone una variación, una línea quebrada cercana a la línea de fuga indivisible y heterogénea. Lo pluricorde es lo desigual en permanente transformación y, por ello, se presenta como una función

experimental y crítica. Para Deleuze: “La medida es dogmática, pero el ritmo es crítico”⁶²⁴.

A la luz de la diferencia entre lo monocorde y pluricorde y entre lo dogmático y lo crítico podemos entender el diálogo que establecen Anna Karina y Eddie Constantine acerca de las palabras prohibidas en Alphaville:

- *Aquí está. "Consciencia"... no viene.*
- *Esto no es una Biblia, es un diccionario.*
- *¿Pero no es lo mismo en los Países Exteriores, Sr. Johnson?*
- *¡Respóndeme! ¿Para qué es eso?*
- *Casi todos los días hay palabras que desaparecen, porque están prohibidas. Son reemplazadas por nuevas palabras que expresan nuevas ideas. En los últimos 2 ó 3 meses algunas palabras que me gustaban mucho han desaparecido.*
- *¿Qué palabras? Me interesan “Petirrojo”, “lloroso”, “luz otoñal”, “ternura”, también.*

¿Por qué se prohíben esas palabras? Podemos afirmar que por sus resonancias poéticas y pluricordes. Alpha 60 no funciona más que como un mecanismo de poder que aplasta todas las palabras que escapan de su lógica deductiva. Lo poético es irreductible a la ley de Alpha 60 -recordemos la fórmula de Kristeva: “Sería poético aquello que no se ha convertido en ley”- más que nada porque es un movimiento que atraviesa todos los órdenes por la fuerza del amor. Y este movimiento del amor es lo que el personaje maravillosamente interpretado por Eddie Constantine trata de enunciar y entonar como contraveneno del soniquete fascista, del fonograma frío y regulador de Alpha 60: “Cada vez veo mejor la forma humana como un diálogo de amantes. El corazón no tiene más que una boca. Todo por casualidad. Todas las palabras sin pensamiento. El sentimiento a la deriva. Hombres vagan por la ciudad. Una mirada, una palabra. El hecho de que te amo. Todas las cosas se mueven.” Esta lengua diferente a la lengua territorial y totalitaria de Alpha 60 tiene su proyección en la reflexión sobre los medios de comunicación que Godard hace, años más tarde, a través de la protagonista de *Deux*: “Y la creación de los modelos de la ciudad se harán con otros

⁶²⁴ MP, pág. 320.

sistemas de comunicación. Tal vez. Radio, televisión. Vocabulario y sintaxis fríos y deliberados. Necesitamos una nueva lengua.”

2.3.5. LA DIFERENCIAL MÚSICO-SÓNICA

La relación de diferenciación entre las tendencias sónicas y las tendencias musicales también va a resolverse según los dos criterios que estamos disponiendo sobre el tablero móvil del complejo sonoro, esto es, según una diferencial horizontal que relaciona estas dos materias expresivas de la banda de sonido por medio de un corte que permite la conjunción de dos elementos disjuntos, y según una diferencial vertical que posibilita en encaje o la coalescencia de las diferencias materiales a través de la superposición y de la creación de las condiciones de posibilidad de un proceso de coexistencia. A diferencia de los análisis previos donde atravesamos la trama teórica con una multiplicidad de ejemplos auditivos pertenecientes a diversas épocas de la producción godardiana, ahora se trata de componer una reflexión en torno a la diferencial ruido-música a través de ejemplos sonoros del film *Prenom: Carmen*.

Al inicio de este film, en la secuencia que va tras la entrevista de Carmen con su tío Jean, Godard va a componer una primera correlación diferencial entre la música y el ruido marcada por una serie de transposiciones de los acentos, de los golpes, de los modos de atacar las cuerdas del violín y los ruidos que se dan en el atraco a la entidad bancaria. Lo que tiene de particular estos dos modos de atacar (o de atracar) es que en ellos se inscribe el latido de un cuerpo: los ataques de la joven violinista parecen desprovistos de ese latido y, más bien, su ejecución se desarrolla desde las coordenadas de la técnica, desde una forma codificada de interpretación que no deja pasar el pulso no codificado de su cuerpo que, en cierto modo, sería una especie de tiempo no pulsado, un tiempo liberado de la medida⁶²⁵. Por ello, el maestro le llama la atención y le dice que toque con el cuerpo. Los ataques de los jóvenes músicos-atracadores sobre sus instrumentos, sobre sus metralletas, también se constituyen desde el fondo de sus cuerpos impulsivos y rebeldes: sus movimientos, sus gestos y sus coreografías ponen de

⁶²⁵ Véase Deleuze, G.: “Hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son” [En RL, pág. 150]: “*es que ese tiempo que se denomina no pulsado es una duración, un tiempo liberado de toda medida, ya sea regular o irregular, simple o compleja. Un tiempo no pulsado, por encima de cualquier otra cosa, nos pone en presencia de duraciones heterócromas, cualitativas, no coincidentes, no comunicativas*”.

manifiesto la existencia de un estado de inquietud, de un ritmo en el fondo de sus vísceras y de sus entrañas, es decir, de una forma interior móvil que, además, proyectan hacia el exterior por medio de los ritmos de los disparos.

En consecuencia, podemos afirmar que ambos sonidos, el del violín y el de la metralleta, tiene un fondo común: el cuerpo. Probablemente es el cuerpo el que permite la libre circulación de las músicas y los ruidos en este film: el cuerpo como soporte o lugar de una inmanencia sonora que posibilita la libre comunicación, la continuidad discontinua entre elementos heterogéneos. Es el cuerpo sonoro, como fondo indiferenciado e inorgánico, el que permite que las diferencias se compongan y se exterioricen. Es, en definitiva, lo permite que en su movimiento ascendente las apariencias orgánicas de lo sonoro se disuelvan.

Pero, en fin, de lo que se trata es de arrojar luz sobre el dinamismo que se da entre la música y el ruido en este film, esto es, de observar un sistema de correspondencias. Es imprescindible para mostrar ese vaivén sónico-musical o transtopía sónico<kláo>musical hacer una breve alusión sobre algunas claves que ofrece el diálogo de los personajes (lo que, sin duda, nos llevaría a desarrollar un trazado de mayor complejidad: aquel que establece las condiciones de intersección entre las tres materias expresivas que se alojan en la banda de sonido). En una de las primeras escenas donde hacen acto de presencia los miembros del cuarteto de cuerda, el director pregunta a uno de sus miembros: “¿Rompes el acorde?”. A lo que este contesta: “No, es la continuación. Pero se convierte en algo más dramático”. Es decir, no hay un corte del espacio sonoro, sino la construcción de una tensión tan acentuada que se sitúa en el límite de la ruptura y que tiene un efecto dramático. Sería algo así como una tensión que funciona como la tendencia bergsoniana: como una diferencia que modifica la cualidad de la cosa. Este estado de tensión-modificación del acorde introduce una tendencia hacia la disonancia, un intento de ruptura con los códigos de la música tradicional que se comunican y que circulan en la secuencia posterior, en la secuencia del atraco. Es decir, el ataque del músico, en tanto tendencia hacia la ruptura o el corte, se transmite por ruptura-corte a la secuencia que le sigue.

Pero ¿de qué modo? ¿Cuál es el elemento que permite la conexión? Si nos fijamos, justo entre el sonido de los músicos y el sonido de los atracadores aparece otro

sonido: el del policía que dice: “*Circulen, ¡mierda!*” Es curioso que sea la figura del policía, que como vimos en análisis anteriores su función era la de reprimir la emergencia de cualquier sonido desviado o resistente, la que posibilite la circulación entre sonidos, entre música y ruido. Sin embargo, este policía, como veremos poco después, se enamora de Carmen, la joven atracadora, y, en este sentido, se disloca su función represiva y codificadora. Lo que caracteriza al amor es, justamente, su capacidad para atravesar límites y umbrales, su poder transgresivo, su potencial circulatorio. Si un policía -de tráfico por ejemplo- tiene la obligación de regular la circulación, esto es, de hacer de válvula que permite el paso de unos flujos, y coarta o bloquea el paso de otros por medio de un código; un policía enamorado puede convertirse en poeta y, en consecuencia, puede dejar pasar todos los flujos y puede perder las coordenadas espacio-temporales a través de un delirio en el que se mezclan todos los códigos. En definitiva, el policía es el que permite que el flujo de la música de los cuartetos de Beethoven se comuniquen y se abra de par en par sobre la siguiente secuencia, la del atraco, para formar un continuo sonoro. Deleuze dice sobre este mismo film lo siguiente: “el «ataque» de música y el «ataque» del banco, las correspondencias entre estos elementos y sobre todo sus desplazamientos, sus cortes, para formar la potencia de un sólo y mismo continuo sonoro”⁶²⁶. Sin embargo, habría que matizar que este continuo está conformado por discontinuidades ya que entre la música y el ruido hay una diferencia material: la discontinuidad sería la condición de posibilidad de la continuidad, del mismo modo que el sinsentido es la condición de posibilidad del sentido, o que lo indiferenciado lo es de lo diferenciado. Siguiendo la pista al trazado que estamos componiendo diremos que la tendencia a la ruptura de la música circula gracias a la intercesión del policía que permite su circulación y, en consecuencia, posibilita que el ruido se reencadene por cortes irracionales a la música. Justo en el momento en que entran al banco la música de los cuartetos está ligada a la imagen. Sin embargo, cuando el ruido de las metralletas comienza, la música desaparece. Sucede, por tanto, una especie de relevo sonoro: la tensión de la música que casi rompe el acorde desaparece justo en el momento en el que el sonido de las metralletas emerge, justo cuando el ataque sobre el instrumento “metralleta” rompe con toda armonía. Parece que la tendencia de la música, su evolución fluctuante hacia la rotura, se enlaza por corte –en ningún momento se superponen ruido y música- al ruido

⁶²⁶ IT, pág. 309.

violento, entrecortado y tartamudo de las armas. Cuando hay música, no hay ruido; y cuando hay ruido, no hay música. Así las cosas, la circulación no se fosiliza. Más bien, hay un retorno a la escena de los músicos que acaban contagiados por el ataque violento de los dedos sobre los gatillos: el director pide a uno de los violinistas que su ataque sobre la superficie de las cuerdas sea más violento, tan violento como el ataque y el sonido de las metralletas. A causa de esto, hay una transferencia de sentidos gracias a la libre circulación de los significantes sonoros: en primer lugar, hemos determinado un devenir-música del ruido y, a continuación, hemos descrito un devenir-ruido de la música. Hay, en todo el film, una especie de retorno de la diferencia entre las variables sónicas y las variables musicales que desencadenan todo un sistema de variaciones de variaciones sonoras que no dejan de evolucionar, de transformarse, de mutar entre ellas y que, en consecuencia, hacen que el conjunto de lo sonoro no deje de diferenciarse. Como dice Deleuze “La diferenciación de los aspectos en el continuo sonoro no es una separación sino una comunicación, una circulación que no cesa de reconstituir el continuo”⁶²⁷.

En suma, el espacio musical del cuarteto se deslocaliza y sufre “un vaciado de su función esencialmente de acompañamiento y emotiva”⁶²⁸ al entrar en comunicación horizontal con el espacio sónico de los atracadores, lo que conlleva la germinación de un espacio intersticial y heterogéneo que ya no forma parte de ninguno de los dos: un espacio que está de manera virtual en la mente del espectador que realiza la síntesis entre el lugar de la música, en tanto lugar de la reflexión en el espacio en *over*, y el lugar del ruido, en tanto lugar de la interacción entre los sonidos que aparecen en el espacio en *in*. En definitiva, un espacio heterogéneo, un espacio in/over, un espacio ruido/música construido por la mirada del espectador-pensador que se sitúa justo en el *intermezzo* de la barrera (“/”) de las materias significantes y, de este modo, se enfrenta a un complejo sonoro, a una sinfonía que fusiona los materiales aleatorios y azarosos de ruido con la pulcritud geométrica de los cuartetos de Beethoven, de un manera activa y participativa. Recordemos a Barthes cuando dice que para captar la música de Beethoven no hay que echar mano del arte de la ejecución – del intérprete- ni de las facultades de audición –del oyente- sino del arte de “atravesar su escritura con una

⁶²⁷ IT, pág. 312.

⁶²⁸ Véase Vidal, M: “Godard + Beethoven” [En Talens, J. y Zunzunegui, S. (Eds.): *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*, págs. 559-562]

nueva inscripción”⁶²⁹. En consecuencia, si escuchar a Beethoven es reescribir su música, si su manera de componer nos da elementos para poner en práctica la pulsión de la escritura, entonces, tenemos un elemento más para apuntalar nuestro brevísimo análisis, nuestro sobrevuelo diferencial, con la siguiente afirmación: la potencia de la escritura de Beethoven se mide por su capacidad para ser reescrita y, en este sentido, Godard hace lo propio reescribiendo su música en clave sónica, esto es, por medio de ruidos que de algún modo traducen el acontecimiento musical. Nosotros, como espectadores-oyentes, tenemos que hacer lo propio: reescribir-experimentar en el intervalo entre la música y el ruido.

Por otro lado, en *Prenom: Carmen* también encontramos diferenciales ruido-música de tipo vertical, esto es, diferenciales por yuxtaposición o superposición. El contraste fundamental con la diferencial anterior radica en una mayor y más compleja mezcla de las materias expresivas. Esta es quizá la diferencia clave entre el corte y la yuxtaposición.

Entre los muchos ejemplos de superposición entre ruido y música, vamos a elegir uno que, por su carácter singular, nos sirve para delinear una reflexión sobre el fuera de campo. Es la escena donde Carmen y su tío Jean vuelven a verse. Haciendo caso omiso a lo que aparece en la imagen, haremos, eso sí, una referencia estratégica al diálogo, sobre todo a la frase que suelta el alterego de Godard –interpretado por él mismo– a Carmen: “¡*Qué locura! Los jóvenes se olvidan de todo y sólo tienen memoria. Están en el agujero negro*”. Esta imagen-idea del agujero negro nos va a servir para establecer el movimiento diferencial y dinámico que se da entre la música y el ruido a nivel vertical o sincrónico ya que, por el momento, si algo caracteriza al agujero negro es que capta y absorbe toda luz –en nuestro caso: todo sonido– y no la deja escapar de su guarida, es decir, que somete toda la materia que entra en su cuerpo y que, de algún modo, reduce sus variedades de color al negro –en nuestro caso: reducción de la multiplicidad de sonidos a un magma sonoro indiferenciado. Sin embargo, esta reducción implica un movimiento en potencia: en el fondo de lo indiferenciado, las cosas están preparadas para volver a la superficie diferenciada. Desde otra perspectiva, como asegura Deleuze, el agujero negro es inseparable del eje de subjetivización: es

⁶²⁹ Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso*, pág. 299.

conciencia y pasión⁶³⁰. Cabe preguntarse entonces: ¿Qué tienen que ver estas correlaciones con el fuera de campo? ¿Qué relación se puede dar entre la idea de absorción, la idea de subjetividad y la noción de espacio fuera de campo? Sin duda, antes de aventurarnos a tejer vínculos y transbordos de sentido, hay que hacer algunas distinciones previas.

Hay dos tipos de fuera de campo según Deleuze: el relativo –o el de “al lado” o de “aquí”– y el absoluto –o el de “en otra parte” o de “cualquier lugar”:

Ciertas veces el fuera de campo remite a un espacio visual, en línea recta, que prolonga naturalmente el espacio visto en la imagen: entonces el sonido en off prefigura aquello de donde proviene, algo que pronto se verá o que podría ser visto en una imagen siguiente. Por ejemplo, el ruido de un camión que todavía no se ve, o los sonidos de una conversación mientras sólo se ve a uno de los interlocutores. Esta primera relación es la relación de un conjunto dado con un conjunto más vasto que lo prolonga o lo engloba, pero que es de idéntica naturaleza. Otras veces, en cambio, el fuera de campo da testimonio de una potencia de otra naturaleza, que excede a todo espacio y a todo conjunto: esta vez remite al Todo que se expresa en los conjuntos, al cambio que se expresa en el movimiento, a la duración que se expresa en el espacio, al concepto vivo que se expresa en la imagen, al espíritu que se expresa en la materia. En este segundo caso, el sonido o la voz en off consisten especialmente en música y en actos de habla muy particulares, reflexivos y no ya interactivos (voz que evoca, que comenta, que sabe, dotada de una omnipotencia o de una fuerte potencia sobre la secuencia de imágenes⁶³¹).

En esta secuencia asistimos a un proceso de superposición de estas dos formas de fuera de campo. Por un lado, escuchamos un telón de ruidos compuestos por algo parecido al ir y venir de las camillas, los pasos y la manipulación de instrumental médico: sonidos ligados al espacio que vemos y que son parte de un conjunto mayor al recortado por el plano y que es posible visibilizar su fuente si la cámara se desplaza. En este sentido, estos sonidos están en el exterior. Por otro lado, sobre estos ruidos, suenan los cuartetos de Beethoven. Si bien es cierto que aparece la fuente de sonido en otras secuencias, en este instante, “exceden a todo espacio y a todo conjunto”, están en el afuera de la diégesis. Luego suena el ruido de un bombardeo, un sonido que también

⁶³⁰ Véase MP.

⁶³¹ IT, pág. 311.

pertenece a lo extradiegético. Por tanto, la yuxtaposición de estos sonidos, de los ruidos y la música, configura un dispositivo interválico que posibilita el encuentro entre estas dos formas de fuera de campo, la interferencia entre el exterior y el afuera. Ruidos y músicas que emergen del fondo de los cuerpos y se diferencian en la superficie para volver a caer de nuevo al abismo presubjetivo, al agujero negro que retiene la multiplicidad de materiales que componen la enunciación godardiana.

Con todo, Godard no sólo acomete cortes y superposiciones ruido-música sino que, además, trata en muchas ocasiones al propio ruido de forma musical. Es decir, que organiza los ruidos caóticos, inarmónicos y naturales según los modos estructurales de la música. Inventa una cantinela, impone un ritmo, una medida al desorden del ruido: “La naturaleza es un repertorio de diferentes especialidades y temporalidades distintas, una colección de medidas inconmensurables [...] El ritmo [...] es la combinación de espacios y tiempos inconmensurables, la relación entre cosas desproporcionadas, la mezcla bien medida de lo inmenso”, dice José Luis Pardo⁶³². Y ese orden rítmico del ruido inconmensurable es lo que Godard pone en práctica en *Passion*. Como dice Bergala sobre este film:

Godard está condenado a buscar la geometría en el caos (...) Ofrece a la vez un ideal ontológicamente inaccesible al cine, digamos la música de Bach (la geometría absoluta, la pureza cerrada) y los materiales maravillosamente aleatorios, fugitivos, singulares, con los que el cine está condenado a hacerse: los cuerpos y las voces de los actores, paisajes, ruidos, cambios de luz⁶³³.

Por otro lado, se trata de organizar el ruido del cuerpo y del mundo, como Godard cuando golpea todos los objetos del espacio que le rodea y, además, su propio cuerpo. Una organización musical que ya preconizaron Bresson y Barthes, ambos referentes indiscutibles del dispositivo creativo godardiano. Para el director de *Pickpocket* se trataba de “reorganizar los ruidos desorganizados (...) retornarlos uno a uno en el silencio y dosificar la mezcla”⁶³⁴ pues “es preciso que los ruidos se conviertan

⁶³² Sobre la relación ruido-música véase Pardo, J. L.: “Y cantan en llano” [En *Gilles Deleuze. Pensar, crear, resistir*, Archipiélago, nº 17, otoño 1994]

⁶³³ Bergala, A.: *Nadie como Godard*, pág. 55.

⁶³⁴ Bresson, R.: *Notas sobre el cinematógrafo*, pág.

en música”⁶³⁵. Para el autor de *S/Z* se trataba de un orden del ruido en el espacio doméstico: “Para el hombre (...) también es sonora la apropiación del espacio: el espacio doméstico, el de la casa, el del piso (...) es el espacio de los ruidos familiares, reconocibles, y en su conjunto forma parte de una especie de sinfonía doméstica: los diferentes golpeteos de las puertas, las voces, los ruidos de cocina, de cañerías, los rumores exteriores”⁶³⁶.

Godard es el cineasta, quizá con el permiso de Robbe-Grillet, que más experimentos ha realizado con los ruidos en *off*. En palabras de Rafael Filippelli: “Es el único director que compone, en un mismo nivel, con materiales sonoros y tan diversamente codificados. La banda de sonido de *Carmen* es un inmenso campo de batalla en el que los distintos grupos sonoros avanzan, retroceden y luchan con una audacia sin precedentes”⁶³⁷. Ha sabido sintetizar el ruido y la música en un mismo tejido sonoro. Prueba de ello son las delirantes superposiciones de músicas y sonidos que se despliegan en *Histoire(s) du cinéma* y que producen una composición mixta, una cacofonía desequilibrada con el propio siglo XX. Una composición, en definitiva, que pone de relieve el carácter musical del ruido y el carácter ruidoso de la música con la firme determinación de salvar al cine (Bergala⁶³⁸) o de producir un nuevo silencio (Badiou⁶³⁹).

⁶³⁵ Bresson, R.: *Notas sobre el cinematógrafo*, pág. 27.

⁶³⁶ Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso*, pág. 278

⁶³⁷ Filippelli, R.: *Cine moderno: de Ozu a Godard*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2008, pág. 216.

⁶³⁸ Véase Bergala, A.: *Nadie como Godard*, pág. 57: “Godard sabe que si encuentra el *raccord* adecuado entre el ruido y la música [...] el cine está salvado”.

⁶³⁹ Véase Badiou, A.: “El cine como experimentación filosófica” [En Yoel, G.: *Pensar el cine I*, pág. 67]: “En un film de Godard tienen el caos sonoro. Hay varias personas que hablan al mismo tiempo y ustedes no entienden muy bien lo que dicen. Se oyen fragmentos de música, autos que pasan: caos sonoro. Pero poco a poco ese caos de ruidos se organiza, surge una jerarquía de ruidos [...] Godard transforma el caos sonoro en murmullo, tienen una especie de nuevo silencio fabricado con el caso sonoro”

3. INTERMEZZO: LA DIFERENCIAL IMAGEN- SONIDO

Una imagen nunca está sola, llama a
otra.
GODARD

La cuestión del sonido fílmico y del
sonido en su relación con la imagen y la
diégesis es aún una cuestión teórica a la
orden del día.
AUMONT

3.1. TENTATIVAS DE LA DIFERENCIA

3.1.1. TENTATIVA I: ON/OFF *SOUFFLE*

Para construir nuestra topología fílmica hemos partido de las disoluciones de cada componente del complejo audiovisual para, posteriormente, abordar la tentativa de las primeras relaciones diferenciales entre dichos elementos, de las primeras conjunciones heterogéneas de carácter molecular que entran en divergencia y desequilibrio. Análogamente, vamos a continuar con nuestra práctica constructiva afrontando una relación más compleja: la relación entre la imagen y el sonido. Esta relación va a tener un carácter diferencial en el cine de Godard y, en tal caso, no puede definirse más que de modo antidualéctico, esto es, en tanto relación que desajusta los elementos puestos en juego y que no va a conservar la identidad de los mismos. Deleuze lo ha dicho con precisión: “Godard no es un dialéctico. Lo importante en Godard no es el 2 ni el 3, ni cualquier otro número, lo que importa es la Y griega, la conjunción Y”⁶⁴⁰. Una conjunción de este tipo no se preocupara por los términos sino por la diferencia, la frontera o la multiplicidad que se encarna en el espacio intersticial que produce su encuentro: en el entre, en la Y. Lo que muestra Godard, por tanto, no es una relación dialéctica entre términos contrarios que se distribuyen en un espacio homogéneo y jerárquico sino una diferencial o bloque de devenir que disuelve la identidad de ambos términos y los redistribuye en un espacio en tránsito, una espacio donde los elementos pierden su forma, su esencia y sus cualidades en cada conexión, lo que provoca un cambio de tonalidad permanente en el espacio que habitan. En puridad, la multiplicidad no está en la imagen o en el sonido sino en la relación simbiótica que los transforma, en la diferencia que revoluciona el lugar de la representación visual o sonora en virtud del lugar dinámico que llamamos transtopía. Esta transtopía no es otra cosa que la línea de fuga que atraviesa la línea de la forma de los componentes: una línea virtual que se localiza en un lugar ilocalizable: la frontera imagen-sonido. Esta es, por tanto, la operación que realiza Godard en su maquinaria audiovisual: hacer ver la frontera: el inter-ser entre el ser de la imagen y el ser del sonido, la inter-forma entre la forma de la imagen y la forma del sonido, la paradoja (o inter-sentido) entre el sentido de lo que se ve y el sentido de lo que se oye. Con la aparición del sonoro las relaciones entre los

⁶⁴⁰ C, pág. 73.

elementos fílmicos se complican debido al nuevo estatuto del sonido y a sus múltiples posibilidades expresivas. Deleuze afirma: “Cuando lo sonoro mismo se hace objeto de un encuadre específico, “impone un intersticio” con el encuadre visual. La noción de voz en *off* tiende a desaparecer en provecho de una diferencia entre lo que se ve y lo que se oye, y esta diferencia es constitutiva de la imagen”⁶⁴¹. La diferencia, la multiplicidad, la conjunción Y, la transtopía es lo que constituye el dinamismo del complejo audiovisual gracias al contagio mutuo entre el elemento visual y el elemento sonoro que, como combinación o *collage*⁶⁴² que disuelve la identidad de cada término, afirma la diferencia del intersticio. Esta combinación Chion la describe, en su obra *La audiovisión*, del siguiente modo: “el sonido hace ver la imagen de un modo diferente a lo que ésta muestra sin él, la imagen, por su parte, hace oír el sonido de modo distinto a como este resonaría en la oscuridad”⁶⁴³. Por su parte, otros analistas definen el cine moderno aludiendo que “el sonido no estaría ya sometido a la imagen, sino que sería tratado como un elemento expresivo autónomo del film, pudiendo situarse en diversos tipos de combinación con la imagen”⁶⁴⁴.

Por tanto, en la relación diferencial de la imagen y el sonido podemos descubrir intersticios, fronteras, diferencias. Esto ya lo anticipó Bresson en las *Notas sobre el cinematógrafo*, un libro que sin duda dejó una huella imborrable y que es citado con recurrencia por Godard⁶⁴⁵.

En *A bout du souffle*, por ejemplo, descubrimos algunos tipos de relaciones diferenciales o cortes heterogéneos que hacen coexistir elementos visuales diegéticos

⁶⁴¹ IT, pág. 242.

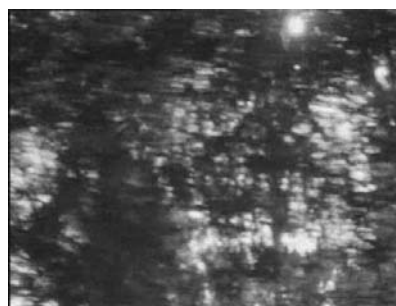
⁶⁴² La pasión por el *collage* en Godard nace en sus tiempos de niño. Después de tantos años, Godard sigue explorando la magia de los intersticios entre imágenes y palabras ajenas en su última exposición en el Centro Pompidou. Véase Païni, D: “Jean-Luc Godard en el centro Pompidou”, *Cahiers du Cinéma*, n°. 611: “*Collage(s) de Francia era pues un entorno teórico, a escala de una sala de exposiciones de 1100 m2 y que utilizaba tanto las imágenes como las palabras confrontadas y mezcladas. Algunas obras de arte originales elegidas por el cineasta coexistían no obstante con las numerosas reproducciones, duplicaciones o reconstrucciones. Otra vez Bresson: “la mezcla de lo verdadero y lo falso da falso (teatro fotografiado o cine) Lo falso, si es homogéneo, puede convertirse en verdadero (teatro)”*

⁶⁴³ Chion, M.: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, Barcelona, 1993, pág. 31.

⁶⁴⁴ Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M: *Estética del cine*, Paidós, Barcelona, 2002, pág. 48.

⁶⁴⁵ Sobre la relación Bresson-Godard véase McCabe, C.: *Godard*, pág. 210: “*Para Bresson como para Godard, las imágenes sólo hallan su significado en su yuxtaposición; para Bresson como para Godard, el sonido es tan importante como la imagen*”

con elementos sonoros extradiegéticos gracias a una nueva operación de bricolage. Cuando Michel, al inicio de este film, va conduciendo con despreocupación por la carretera, hay un momento casi cómico: empuña una pistola para disparar al sol. En imagen, vemos como la cámara sigue el movimiento de la mano de Michel empuñando el arma y, sin embargo, no dispara, o al menos, ese acto no engrana con las imágenes. Es decir, el disparo que escuchamos en la banda de sonido es demasiado artificial e irreal y, a nuestros oídos, parece una simple parodia que quizá nos está indicando -o dando algún tipo de pista- que lo que estamos viendo es una ficción y nada más que una ficción. En este caso, la síntesis heterogénea entre imagen y sonido, el ajuste desfasado entre la imagen de la pistola y ese sonido-cliché, que parece la copia de la copia de un disparo, pone en relación o acerca los vínculos entre la ficción y la reflexión sobre la ficción, entre el artificio dramático y el mecanismo básico del ensayo audiovisual. Sin duda, esta diferencial manifiesta la sutil frontera que separa estos dos géneros, aunque para ser más precisos habría que decir que lo que la diferencial pone sobre el tablero es la alianza realidad-ficción o historia-mito que, en los albores de la escritura, tenía un peso más significativo que en nuestros días – si tenemos en cuenta que el origen de la literatura occidental está en la obra de Homero, y que en sus páginas se identifican elementos históricos y míticos, cabe entender estos procedimientos, tan asentados en los films de Godard, como teñidos de un cierto romanticismo.

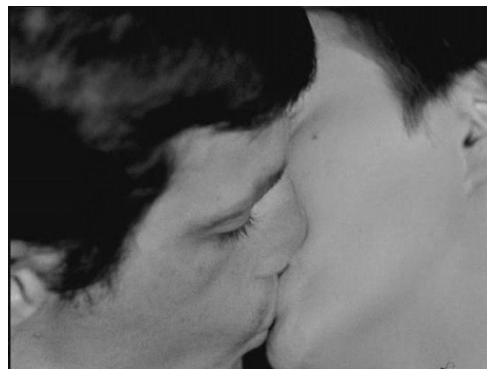


Este tipo de síntesis heterogénea va a repetirse a lo largo del film. Unas secuencias más tarde, cuando el policía se para en mitad de calle buscando a Michel, vemos que este mira hacia ambos lados y que estos dos movimientos de su cabeza hacia la derecha y hacia la izquierda los asocia Godard con sendos disparos. ¿Qué ha ocurrido con el sonido? ¿Por qué en la imagen no vemos a nadie disparando? Porque la banda de sonido se ha liberado y emancipado de la banda de la imagen para establecer

una relación novedosa⁶⁴⁶. El sonido en *off*, en este ejemplo, sólo se entiende como diferencia con lo que vemos, como transtopía que se libera de lugar de la imagen y el sonido para fundar una síntesis audiovisual según la lógica de la Y. Para fundar un “corte irracional”, una “heteronomía”⁶⁴⁷ entre sonido e imagen:



Y justo tras esta secuencia, vemos a Michel besando a Patricia en el cine mientras la voz en *off* de la película se superpone a la imagen:



⁶⁴⁶ Y el sonido, apuntémoslo, se libera en la posproducción, en la reelaboración que hace Godard del material del que dispone. Véase Viota, P.: *Jean-Luc Godard. Uno cuantos hechos precisos*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2003, pág. 3: “Un rasgo característico, que *A bout de souffle* no comparte con ningún otro film, son los cortes en el interior de los planos que producen saltos en ellos. Esta operación es el primer síntoma de algo que se convertirá en típico del arte de Godard: el hacer una intervención posterior a la película acabada, un grado de elaboración más, como una crítica sobre la propia película”.

⁶⁴⁷ Sobre la función del corte irracional en Deleuze véase Wall, T. C.: “The Time-Image: Deleuze, Cinema, and Perhaps Language” *Film-Philosophy*, Vol. 8 N°. 23, July 2004: “The time-image is the ‘heautonomy’ of sonic and optic. When sound no longer fills space with depths, then space is no longer a whole space but an ‘any space whatever’, and ‘there is now an interstice *between* the seen and the said . . . an irrational cut . . . a continually recreated disjunction’”.

“- Desconfía Jessica de hasta el menor de los besos. Los años pasan muy deprisa. Evita, evita, evita los recuerdos dolorosos” “-Se equivoca Sheriff. Nuestra historia es noble y trágica como...”

Estos tres casos de relaciones o conexiones heterogéneas son posibles gracias a la liberación de cada componente de su perfil formal, de su lugar y de su esencia. Son posibles gracias a un cambio entre intensidades⁶⁴⁸, es decir, gracias a la disyunción propia de lo audiovisual: “lo audiovisual es disyuntivo. Por eso no debe extrañarnos que los ejemplos más complejos de la disyunción ver-hablar aparezcan en el cine”⁶⁴⁹. De esta manera, si cada componente no tiene ese potencial transpositivo, esto es, esa tendencia hacia la comunicación con lo otro, entonces no sería posible la síntesis ni la novedad –el cambio de cualidad emergente de la unión- consiguiente. Pero para que sea posible la interacción entre elementos visuales y sonoros, es necesario, antes de nada, arrancarlos del universo o del plano de materia. Las imágenes capturadas por la cámara son una simple determinación sustraída al plano de materia que está en total variación. No obstante, esas variaciones son reguladas por el director que elige el ángulo de cámara, el movimiento de los actores y que decide cuando empezar y cuando cerrar el plano y, justamente en esto, consiste la determinación de lo indeterminado. Con el sonido sucede lo mismo: hay una grandísima variedad de ruidos o palabras que son capturadas y organizadas. Sin embargo, el modo de composición de Godard, la manera de buscar lo impreciso e intenso de la vida le lleva a ejercer un método de improvisación que permita descubrir relaciones no previstas entre los elementos puestos en juego. Hay una gran variedad de imágenes y sonidos que no dejan de circular e intersectarse, un fluir no codificado y en devenir que hay que recortar y recomponer, lo que nos lleva a la siguiente conclusión: probablemente sea Godard el cineasta que con mayor ímpetu, con excepción de su amado Dziga Vertov, ha tratado de traducir el plano de materia en universal variación en imágenes y sonidos. El fondo en metamorfosis e indeterminado del plano de materia es reescrito por Godard mediante determinaciones audiovisuales que se ponen en marcha mediante síntesis heterogéneas, desviadas e

⁶⁴⁸ Sobre el cambio entre intensidades véase Bergala, A.: Nadie como Godard, págs 27-28: “Cambiar de línea en cuanto una intensidad amenazada con establecerse y agarrar al espectador. Godard siente horror por lo que se fija, por todo lo que adquiere consistencia (...) que nada deje de circular de una línea a otra, de la línea de los colores a la de la música, de la línea Bardot a la línea Piccoli, de la Odisea al mundo moderno. De una línea a la otra no queda mas que la intensidad sin la sustancia, la velocidad sin la masa, la pasión sin el pathos”.

⁶⁴⁹ F, pág. 93.

imprevisibles que hacen ver la frontera y que arrastran, en ese proceso de determinación, el propio plano de inmanencia. Si hay un ejemplo de práctica fílmica de la determinación de lo indeterminado, esa práctica es la que Godard ha desarrollado.

3.1.2. TENTATIVA II: IMAGEN: HOLLYWOOD, SONIDO: IZQUIERDA

A partir de la constitución de una posible relación diferencial imagen-sonido podemos empezar, a modo de tentativa, una clasificación de tipos de relaciones moleculares en la composición fílmica.

Un primer tipo de relación imagen-sonido es aquel que establece un cortocircuito, una interrupción o una fisura en la regularidad de la banda de sonido. Si el espacio fílmico es un espacio diferencial donde sus componentes múltiples no están sometidos ni domados por una representación totalizante, si la operación propia de la conjunción Y es distribuir elementos dispares en la multiplicidad audiovisual, entonces el cortocircuito será el motor de las relaciones novedosas y originales que derriban todos los ordenes jerárquicos para afirmar la diferencia. Este cortocircuito es la diferenciación entre la regularidad de la imagen visual y la anomalía de la imagen sonora. Ahora bien, cuando analizamos las relaciones de la banda de sonido vimos algunos ejemplos que nos pueden venir bien en este punto si añadimos el componente visual. En el plano de *A bout de souffle* donde Michel dice Patricia: “*Sois tontos los americanos. Los franceses a los que más admiráis son...*” y, justo en ese momento, se quiebra el discurso y deviene inaudible por el efecto de las sirenas de la policía, podemos ya no sólo seleccionar las palabras y los ruidos sino también la imagen. Si tenemos a ésta en cuenta podemos establecer una discontinuidad entre la imagen y el sonido: la imagen visual es atravesada por la imagen sonora desde dentro –por el murmullo inaudible de Michel- y desde fuera –por las sirenas de la policía. En puridad, la imagen sonora socava, escarba y orada la imagen visual. Un segundo ejemplo de relación imagen-sonido discontinua lo encontramos en *Une femme est une femme*. En el diálogo entre Angéla y Émile, que no podemos escuchar debido a que ambos están cepillándose los dientes, observamos como la diferencial por corte entre lo fónico y lo sónico se transmite también a lo visual: la imagen no es impermeable a la interferencia

sonora debido a su carácter abierto, la imagen siempre está abierta de par en par: es una ventana por la que entran toda clase de sonidos.

Un segundo tipo de relaciones imagen-sonido es el que pone en cuestión la diferencia entre lo real y lo imaginario gracias a un uso especial de la voz en *off*. En *El Soldadito*, Bruno, el protagonista, el narrador del film, dice en su viaje en tren: “*Pedí fuego*”. Estas palabras, sin embargo, no se corresponden con lo que vemos en imagen ya que Bruno duda y, definitivamente, no se decide a pedir fuego:



La voz en *off*⁶⁵⁰, que se sitúa en el plano imaginario, en un más allá del aquí y ahora de la historia, contradice lo que ocurre en el plano de lo real, dando lugar a una diferenciación entre ambos planos. Lo real de la imagen se conecta con lo imaginario del sonido en un complejo que nos hace dudar tanto de las palabras de Bruno como de las imágenes que estamos viendo.

Un tercer tipo de relación se da cuando el sonido ocupa un lugar privilegiado y todopoderoso, y domina todo lo que aparece en imagen. Es muy común en los films de Godard, como ya hemos apuntado a lo largo de este ensayo, el uso de una voz en *off* dominante y totalitaria. Muchas veces esa voz coincide con la de Godard. En *Une femme est une femme*, por ejemplo, escuchamos su voz en *off*, distorsionada por un efecto de reverb, sobre la imagen del personaje que interpreta Ana Karina: “*La gente*

⁶⁵⁰ Véase Viota, P.: *Jean-Luc Godard. Uno cuantos hechos precisos*, pág. 4: “la voz en *off* de Bruno en *Le Petit soldat* no se usa, a la manera clásica, para comentar acontecimientos que nos son elididos, sino que comenta las imágenes (...) Se diría que Bruno está viendo en su mente, o en la pantalla de cine, la película de lo que ha sucedido y que ello le hace vivir a él y sólo a él pero su voz lo comparte con nosotros- las emociones del momento. Así, tenemos a la vez el mundo exterior de la filmación y el interior de la voz en *off* (mejor sería decir voz en *in de la conciencia*), el personaje por fuera y por dentro. Esto reconstruye la experiencia humana en su totalidad según un modelo audiovisual propio del cine, de forma deslumbrante en algunos momentos”.

suele admirar la torre eiffel. Pero yo prefiero a Angéla que es todo un monumento". Sin embargo, nos interesa fijarnos en el poder absoluto de la voz en *off* de otras películas como *Alphaville* o *Made in USA*. En *Alphaville* ya examinamos el poder de la voz en *off* de Alpha 60, su poder significativo, su potencia para extraer todas las conclusiones posibles de la realidad al modo del Dios de Laplace. Esta voz dominaba sobre la imagen. En *Made in USA*, por otro lado, la voz todopoderosa le sirve a Godard para dar una pequeña lección de cine que se puede resumir del siguiente modo: el cine es la suma de imágenes sobre un sonido. Así, sobre el sonido soberano de un magnetófono...:



"el partido comunista se esforzará..."

...Godard va a superponer las siguientes imágenes, las siguientes fotografías:



"...por el triunfo de la izquierda..."



“Eso dudan los que atentan contra los comunistas y el triunfo de la izquierda”

De ahí que el cine se haga verdaderamente audiovisual ya que la imagen sonora ya no pertenece a la imagen visual sino que asume su independencia y su autonomía cinematográfica. Sin embargo, a pesar de la independencia de lo sonoro y lo visual es necesaria una sutura entre ambas: sutura que realiza el espectador en el acto de lectura de la imagen, síntesis producida a partir de la composición (y el envainamiento, la reversibilidad, el reemplazamiento y el remarcamiento⁶⁵¹) de la mente del espectador con el complejo audiovisual. Se trata del acto de producción de una imagen virtual que construye el espectador al conectarse con el exterior del texto audiovisual, al hacer la suma del espacio visual más el espacio sonoro: la suma de lo fónico haciendo apología de la izquierda y de lo icónico representado por la violencia del cine de Hollywood: “Se le pide al espectador que mire un texto en imágenes (1º yuxtaposición visual), que escuche un texto recitado con música (2º yuxtaposición auditiva) y que efectúe la superposición de lo visual y lo sonoro (3º yuxtaposición)”⁶⁵². O como dice Bresson: “lo que está destinado al ojo no debe repetir lo que está destinado al oído”⁶⁵³.

En definitiva, para hacer cine sólo es preciso un par de imágenes y un sonido. Si relacionamos estos elementos de manera “justa” es posible el milagro, como muestra Godard al hablar del film que compuso con Gorin: *Letter to Jane*:

Durante muchos años hemos estado diciendo que a veces pueden hacerse películas con muy pocas cosas, sólo dos fotos y un cassette. Así que era una buena oportunidad para

⁶⁵¹ La relación entre el espectador y el complejo audiovisual es similar a la relación que se da entre las dos columnas que componen la enigmática obra de Derrida (que está en proceso de traducción al castellano por un grupo de profesores de la UNED) *Clamor*, pag. 7: “*Dos columnas desiguales destilan, dicen ellos, y cada una de ellas — (en)funda o (en)vaina, incalculablemente revierte, vuelve del revés, reemplaza, remarca a la otra y ambas se solapan*”. (El subrayado es nuestro)

⁶⁵² Leutrat, J-L. y Liandrat-Guides, S.: *Jean Luc Godard*, pag. 123.

⁶⁵³ Bresson, R.: *Notas sobre el cinematógrafo*, pag. 50.

demostrar que era posible hacer un largometraje en el que saliera la guerra del Vietnam, en el que saliera Jane, en el que salieran los nortvietnamitas, y exponer nuestro punto de vista sobre las cosas. La hicimos en un día (esta película es *Letter to Jane*)⁶⁵⁴.

Ahora bien, este sistema de composición ya estaba presente en un folleto que hizo en la navidad de 1947 para sus padres. En este folleto distribuye diferentes dibujos e imágenes de familiares acompañadas por una serie de citas de escritores que hacen la función del sonido. Así, de la interrelación entre ambas materias expresivas, surge la potencia del intervalo⁶⁵⁵.

3.1.3. TENTATIVA III: *UNE FEMME EN MARIENBAD*

Otras veces, las relaciones imagen-sonido se presentan cuando el sonido y el gesto del actor cristalizado en la imagen, se compone, combina y danza según un ritmo que unas veces es común y otras es divergente. En *Vivre su vida* hay un plano donde Nana está conversando con Paul en un café. Cuando la conversación está a punto de finalizar, la cámara pega un tirón brusco y describe un movimiento irregular y tembloroso que desemboca en el reencuadre de ella. En ese momento, su mirada se petrifica, su gesto se paraliza produciendo un contagio sobre la banda de sonido: un contagio que hace que ésta desaparezca. En este caso, la diferencia opera por un movimiento epidémico que hace que lo que ocurre en la imagen se traduzca, con cierto desfase, sobre la banda de sonido. Hay, por tanto, una especie de simbiosis entre el gesto y el sonido directo: el gesto de parálisis facial, la detención del movimiento dentro de la imagen se transpone y viaja hacía la banda de sonido y hace desaparecer todos los ruidos de ambiente produciendo un vacío:

⁶⁵⁴ Kolker, R. P.: “El proceso de desrealización cinematográfica: ángulo y realidad, Godard y Gorin en América. Una entrevista con Jean-Luc Godard y Jean Pierre Gorin”. Versión en castellano en *Caleidoscopio*. Revista del AudioVisual. Universidad Cardenal Herrera-CEU. Valencia, nº 1, marzo 2000.

⁶⁵⁵ Véase McCabe, C.: *Godard*, pág. 50.



Banda de imagen: movimiento de los personajes, quietud (no movimiento) de la cámara

Banda de sonido: movimiento de los ruidos de ambiente



Banda de imagen: quietud (no movimiento) de Nana, movimiento de la cámara

Banda de sonido: quietud (no movimiento) de los ruidos de ambiente

En *Une femme est une femme* vamos a encontrar circuitos comunicativos similares en la secuencia donde los gestos de Angéla, en la banda de imagen, provocan la inmovilización del sonido diegético de la música del piano. Cada vez que la protagonista realiza un gesto, la música desaparece. Casi lo contrario a lo que ocurre en la secuencia del teatro de *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais. En este caso, lo que desaparece es el trazo del gesto mientras la música continúa. Quizá resulte interesante hacer un alto en el camino y abrir un breve paréntesis para observar algunas

relaciones y transvases entre estas secuencias de *Une femme est une femme* y la de *El año pasado en Marienbad*.

Para empezar, apuntar que en el inicio de ambas secuencias aparece ante nuestros ojos, en imagen, la puerta de un teatro. En *Marienbad*, la puerta de teatro barroco en blanco y negro, en contrapicado y con una iluminación casi expresionista; en *Une femme est une femme*, el teatro es un cabaret, en color, ligeramente en contrapicado y filmado sin iluminación adicional:



En el caso de *El año pasado en Marienbad*, una voz en *off* hipnótica acompaña el sinuoso movimiento de la conciencia-cámara a lo largo de estas imágenes barrocas. En nuestro trabajo sobre este film de Resnais ya describimos el modo de acceso de la conciencia-cámara al teatro como lugar de la representación: “Por fin, la conciencia-cámara, que nos había situado en ese espacio móvil que es la arquitectura barroca, se adentra en el teatro. Mediante un giro circular por los ornamentos de estuco del techo, la conciencia-cámara se detiene ante una puerta y la cruza. Con este acto de transgresión nos sitúa en el teatro: lugar de la representación, espacio de la puesta en escena”⁶⁵⁶. En *Une femme est une femme* la cámara no atraviesa la puerta, no hay acto de trasgresión. Por dos razones principalmente: por un lado, la cámara no atraviesa la puerta como en el caso de *Marienbad* sino que el acceso al teatro se realiza por un corte en la operación de montaje; por otro lado, no hay transgresión puesto que desde el inicio del film la diferencia entre realidad y ficción aparece emborronada debido a los guiños continuos a cámara y las apelaciones al espectador. Cuando Angéla se marcha al teatro, por ejemplo, el personaje que interpreta Jean Paul Belmondo mira a cámara y dice: “*ella se*

⁶⁵⁶ Alfonso Bouhaben, M.: “Variaciones, contradicciones y repeticiones narrativas en *El año pasado en Marienbad*”, Tesina inédita, UCM, 2002.

va”. Por ello, podemos afirmar que en Godard no hay transgresión por el hecho singular de que no hay espacio ni límite de lo sagrado. O si se quiere, hay trasgresión constante e indefinida, transgresión como devenir, como diferenciación de la diferenciación: diferenciación realidad-ficción.

Pero continuemos con nuestro análisis sobre *El año pasado en Marienbad*.

La obra de teatro concluye. Los espectadores aplauden a la vez que suena la música de vientos y violines que, como ocurrirá a lo largo de toda la película va a contrastar y a entrar en un juego diferencial con la música de órgano que acompaña a la voz en *off*.

Y después, en imagen, aparecen diversas parejas de personajes, en el primer término de planos generales. Charlan animadamente cuando, de repente, su imagen se petrifica y se inmoviliza mientras que la música sigue su curso de manera divergente. Para marcar esta anomalía temporal Resnais repite el efecto a lo largo de una serie de seis planos en los que las conversaciones entre hombre y mujer pronuncian frases fuera de contexto que desorientan momentáneamente al espectador y le obligan a reestructurar continuamente el material fílmico. Por ejemplo:

“Tuvo que ser en 1928 o en 1929”

“Es realmente increíble”





Lo que se pretende con estas petrificaciones es construir instantes, intervalos y sucesiones que nada tengan que ver con el tiempo cronológico de los relojes. La gran subversión de la novela y del cine moderno es la construcción de estructuras mentales carentes de tiempo –o en un tiempo Aión-, estructuras que descolocan al espectador y que le sitúan en el reino de lo discontinuo. Asimismo, se puede apostillar que lo que acontece en esta secuencia es algo parecido a un salto cuántico: la conversación no deja de aparecer y desaparecer intermitentemente saltándose de ese modo todo orden del relato.

En *Une femme est une femme*, como hemos anticipado, encontramos una relación imagen-sonido que supone una inversión de las prácticas de Resnais en *Marienbad*. En este caso, es el gesto de la protagonista el que petrifica y transmite su poder inmovilizador sobre música⁶⁵⁷, lo que produce una anomalía que, al igual que en el film de Resnais, desorienta al espectador.

⁶⁵⁷ Sobre el papel de la música en este film véase Lacker, B.: “Godard’s Ironic Erotics in *Une Femme Est Une Femme*”, Mercer street, pág. 212: “*One of Godard’s most jarring techniques appears in the very first scene of Une Femme Est Une Femme: the music suddenly stops, for no apparent reason. In the film’s opening scene, Angela walks into a café while some swinging pop music gets us into the groove. It is a moment common in films: upbeat music combined with an attractive, hip protagonist make us feel like strutting, let us know that this character is Cool, and makes the moment larger than life. But as Angela leaves the café, just as we prepare to watch her swagger around Paris in time to the music, the music stops. We quickly crash back down to Earth; all the coolness is gone, and we are just watching a young woman cross a city street. Godard refuses to let us stay in the groove we are used to, refuses to let us go into autopilot, refuses to let the music serve as shorthand for a moment we’ve experienced before. A few seconds later, the music jumps back in, to the same effect: it’s as if Godard were slapping us in the face and commanding us to watch the film on its own terms, without relying on convention. Godard has created the anti-Melodrama, a film that constantly forces us to feel each moment anew, a film that forbids us to substitute stock emotions for dynamic, living responses*”.

Pues bien: Angéla entra en el teatro y en la banda de imagen observamos el mundo desde su mirada, desde su perspectiva subjetiva mientras escuchamos una música de piano:



Cuando Godard cambia del plano subjetivo al objetivo observamos como Angéla toca una cortina roja, lo que provoca la desaparición de la música y la vuelta del sonido directo:



Sin embargo, nuevamente, vuelve a mostrar el punto de vista de Angéla que mira al pianista, a la vez que se produce una nueva emergencia de la música y la consiguiente desaparición del sonido directo:



Y finalmente, un plano de Angéla haciendo carantoñas a un niño donde, en el preciso instante del contacto de su mano con el rostro del bebé, desaparece la música:



Por todo esto, las entradas y salidas de la música recuerdan a las fosilizaciones del teatro de *Marienbad*. Pero las similitudes no se quedan ahí ya que en ambas secuencias hay un uso casi idéntico del falso raccord. En el caso de *El año pasado en Marienbad* hay un plano medio que encuadra a una mujer que está girándose hacia la cámara. A mitad del giro hay un corte a un decorado diferente donde la mujer está vestida de forma idéntica y su posición en el cuadro se ha emparejado con precisión. Aquí se mantiene la continuidad en el movimiento del personaje pero se expresa una discontinuidad del fondo, del decorado. Hay continuidad en el raccord, pero una continuidad falsificada, negada. Hay, por tanto, un falso raccord:



En el caso de *Une femme est une femme*, esta continuidad falsa⁶⁵⁸ se escenifica a partir de un salto del eje. Angéla observa el truco de una compañera de teatro que atraviesa un umbral para aparecer, en la salida del mismo, disfrazada de india:

⁶⁵⁸ Sobre el falso raccord en este film véase Filippelli, R.: *Cine moderno: de Ozu a Godard*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2008, pags. 216-218.



Salto de eje

Hay por tanto dos transgresiones en el raccord: por un lado, el raccord de la mirada del personaje interpretado por Anna Karina cambia de dirección debido al salto del eje; y por otro lado, el raccord plástico es puesto en entredicho con la inclusión de un nuevo vestuario justo en cuando el cambio de plano se ejecutaba en el momento que la compañera de Karina pasaba por el umbral.

A parte de la relación diferencial entre gesto y sonido, en *Une femme est une femme* encontramos otro tipo de relación imagen-sonido que pone de manifiesto la diferencia epistemológica entre lo objetivo y lo subjetivo. Esta nueva relación ya estaba apuntada en el análisis que acabamos de hacer donde, como hemos visto, hay una mezcla de la línea gesto-sonido con la línea objetivo-subjetivo. De este modo, podemos observar como al inicio de *Une femme est une femme* encontramos un ejemplo de cómo los diversos planos, las diversas imágenes, se relacionan de modo diferente con la banda de sonido:

En primer lugar, vemos a Angéla en un plano general y objetivo caminado por la calle mientras que en la banda de sonido sólo escuchamos la música:



En segundo lugar, vemos como este plano se encadena con un plano subjetivo de Angéla donde no hay ni música ni sonido directo:



Por ultimo, Godard encuadra a Angéla en un plano medio contrapicado donde no hay música pero si sonido directo:



De ahí que las diferentes imágenes determinen un uso diferencial de la banda de sonido y que nos acercan a una posible formulación de un cine diferencial: un cine que consiste en crear un film completo a partir de juegos narrativos discretos, de “partidas narrativas” construidas por diferencias compositivas en el modo de relación entre las imágenes y los sonidos.

3.1.4. TENTATIVA IV: HARSH, CASH, SPLASH

El último tipo de relaciones imagen-sonido que vamos a describir se refiere el especial encadenamiento de una serie de onomatopeyas sonoras y visuales. En su estudio sobre Godard, Leutrat describe el encadenamiento de onomatopeyas que se va constituyendo en *Nouvelle Vague*: “la inscripción “Harsh” en el camión, al principio de *Nouvelle Vague*, prepara el título del periódico “Cash”, el momento en que Richard

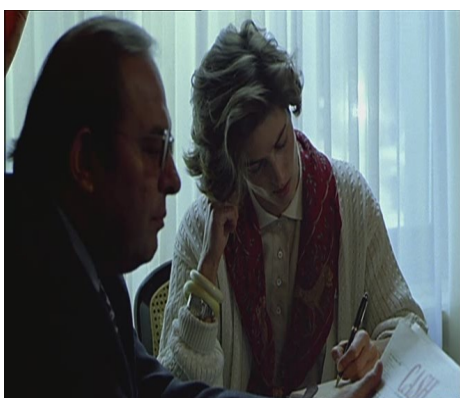
juega al “Squash” y las zambullidas en el agua “Splash”⁶⁵⁹. Nosotros vamos a incluir en la serie de encadenamientos algunas onomatopeyas obviadas en dicho estudio y vamos a plasmar una pequeña clasificación de las mismas:



“Bang”



“Harsh”



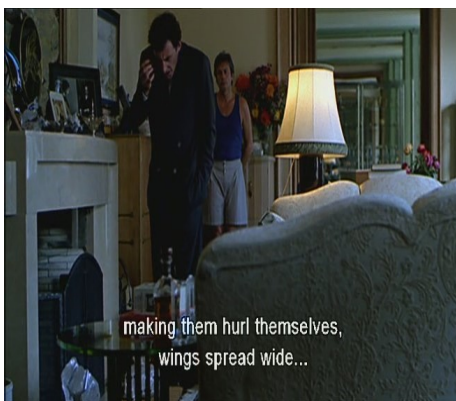
“Cash”



“Splash”

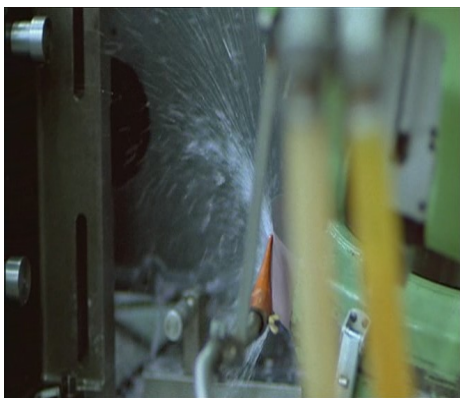


“Squash”



“Crack”

⁶⁵⁹ Leutrat, J-L. y Liandrat-Guides, S.: *Jean Luc Godard*, pág. 39.



“Grash”



“Track”

Entre estos encadenamientos van a distinguirse diversos subtipos:

- (i) Onomatopeyas fonéticas: son proferidas por un sujeto con una intencionalidad determinada. Por ejemplo, el “Bang, estás muerto”.
- (ii) Onomatopeyas textuales: son inscripciones gráficas en el interior de la imagen. Por ejemplo, la inscripción “Harsch” en el camión, la inscripción “Cash” del nombre del periódico.
- (iii) Onomatopeyas sónicas: siempre son no intencionales ya que no hay un sujeto intencional de enunciación. Se dividen en dos tipos: animales (el “crack” del pájaro) e inanimadas (el “splash” del agua, el “Grash” de la maquinaria de la fábrica o el “Track” de la hierba que está siendo cortada).
- (iv) Onomatopeyas conceptuales: emergen de la unión entre significante y significado. Por ejemplo, a la palabra “Squash” partir de la imagen del personaje de Alain Delon jugando imaginariamente a ese deporte. Así, aunque el origen de este deporte está en una onomatopeya, en la secuencia no escuchamos ruido alguno, aunque, por otro lado, sí podemos entender el significante y relacionarlo con el significado.

Una vez explorado el mapa de las relaciones diferenciales entre las diversas materias expresivas del cine en su conjunción con la materia propia de la filosofía, esto es, con los conceptos, toca el turno de evaluar el trabajo de las imágenes y los conceptos a partir de dos films: *Le Gai savoir* y *British sounds*.

3.2. MULTIPLICIDAD Y TRABAJO DE LAS IMÁGENES.

3.2.1. *LE GAI SAVOIR*: REGISTRO, DESCOMPOSICIÓN, RECOMPOSICIÓN

Le Gay Savoir es una versión moderna del *Emilio* de Rousseau. Esta idea primitiva termina por transformarse en una película sobre el lenguaje y sobre el poder de las imágenes y los sonidos para plantear nuevas preguntas y demarcar nuevos problemas. Sin embargo, la manera de pensar el lenguaje se rige por un plan revolucionario y crítico que termina por sostener que el lenguaje y las imágenes y los sonidos son un instrumento de poder que extienden los tentáculos de la alienación sobre las mentes de los ciudadanos y, en consecuencia, se hace imprescindible comenzar una laboriosa tarea de desintegración y recomposición; de destrucción y recreación. Este plan revolucionario va a estar fragmentado en tres pasos sucesivos que los propios protagonistas del film, Emile y Patricia, van a enunciar y describir: *“El primer año...se recogerán imágenes, se registrarán sonidos como se ha dicho, y estos servirán como experiencia...y el segundo año se criticará todo eso, se descompondrá, se reducirá, se sustituirá y se recompondrá. Y luego, al tercer año, se fabricarán dos o tres modelos de sonido y de imagen”*. Esta estrategia de registro-descomposición-crítica supone la disolución del lenguaje del poder –gracias al continuo diagnóstico de las imágenes y los sonidos- y la consiguiente ruptura con el dualismo que separa la práctica y la teoría política. *“Mi práctica no será ciega, puesto que tú la habrás iluminado mediante la teoría revolucionaria”*, dice él. *“Mi teoría no carecerá de objeto puesto que estará vinculada a tu práctica revolucionaria”*, dice ella. Sin duda, el carácter crítico de este film salda cuentas con la denuncia de acriticismo que vierte la Internacional Situacionista, en un artículo sin firmar a mediados de los años sesenta, sobre el cine de Godard⁶⁶⁰.

Ahora bien, en esta estrategia de registro-descomposición-crítica encontramos una serie de resonancias filosóficas que es necesario poner sobre el tablero. En primer lugar, tenemos el libro de Rousseau en el que se basa Godard para hacer una versión

⁶⁶⁰ “De la alienación. Examen de varios aspectos concretos. El rol Godard”, Internacional Situacionista, nº 10: *“El arte “crítico” de un Godard y sus críticas de arte admirativas se emplean todas para ocultar los problemas actuales de una crítica del arte, de la experiencia de lo real, en términos de la Internacional Situacionista, de la “comunicación que contiene su propia crítica”. En última instancia, la función presente del godardismo es impedir la expresión situacionista en el cine”*

libre, una lectura tergiversada y desviada. Este libro resuena, en segundo lugar, con el título de otro libro, un título que, curiosamente, es el que da Godard al film: *El Gay saber*. Esta obra de Nietzsche, perteneciente al periodo que Fink⁶⁶¹ califica de manera apresurada como científico, es la antesala de su gran obra, *Así habló Zaratrusta*, y desarrolla la crítica al idealismo y al cristianismo a través de la figura del espíritu libre que, en su danza dionisiaca y salvaje, hace saltar por los aires la fatal dualidad que ha campado a sus anchas a lo largo de la historia de la filosofía. Nos referimos a la dualidad entre el mundo de las ideas y el mundo de la materia. Esta dualidad, decimos, se emborrona a través del baile alegre del saber, un baile que hace retornar las fuerzas del conocimiento a la tierra y a la vida. En tercer lugar, tenemos una clarísima alusión al marxismo y a su poder movilizador de las fuerzas de la acción y las fuerzas del pensamiento en un mismo aliento: la teoría no se distingue de la práctica política y de su capacidad de transformación, lo que supone una lectura de la undécima tesis sobre Feuerbach: “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo”⁶⁶². Y en cuarto lugar, una referencia oculta, entrelíneas: Kant. Recordemos que para Kant, por un lado, las intuiciones son ciegas sin los conceptos y, por otro lado, los conceptos están vacíos sin las intuiciones⁶⁶³. ¿No hay una línea de conexión entre las intuiciones y las prácticas ciegas y entre los conceptos y la teoría carentes de objeto o vacíos? ¿No es la intuición pura o forma a priori de la sensibilidad lo que crea las condiciones de posibilidad de la práctica, de nuestra acción sobre el mundo? ¿No son el espacio y el tiempo los que posibilitan nuestra interacción con el mundo? Y yendo más allá de Kant, ¿no podemos pensar que espacio y tiempo están actuando, practicando y dinamizando la materia? ¿Y los conceptos? ¿No son la condición de posibilidad de la teoría? Probablemente encontremos en estas preguntas alguna clave para realizar algunas síntesis que nos lleven a definir que es un concepto. Un concepto o una imagen audiovisual, siguiendo el trayecto-Rousseau, tiene, en primer lugar, una **función didáctica**, tiene que enseñar algo, tiene que arrojar luz sobre una zona oscura o un problema que no ha sido planteado con claridad: son una especie de esquemas móviles dibujados en la pizarra del plano de inmanencia. O en palabras de Deleuze: “sólo se crean conceptos en función de

⁶⁶¹ Véase Fink, E: *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, Madrid, 1998.

⁶⁶² Marx, K.: “Tesis sobre Feuerbach” [En Marx, K y Engels, F.: *Obras escogidas*, 2, Akal, Madrid, 1975, pág. 428]

⁶⁶³ Kant, E.: *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1996, pág. 93: “Ninguna de estas propiedades es preferible a la otra: sin sensibilidad ningún objeto nos sería dado y, sin entendimiento, ninguno sería pensado. Los pensamientos sin contenido son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas”

los problemas que se consideran mal planteados (pedagogía del concepto)”⁶⁶⁴. En segundo lugar, según el trayecto-Nietzsche, un concepto (o una imagen audiovisual) está en danza permanente, no deja de variar al entrar en contacto con otros conceptos (o imágenes audiovisuales). En este caso, el concepto y las imágenes, además de contener una pedagogía, contienen un baile, **un estética** y una dinámica, esto es, **un devenir**: “un concepto tiene un devenir...los conceptos se concatenan unos con otros, se solapan mutuamente, coordinan sus perímetros, componen sus problemas respectivos”⁶⁶⁵. En tercer lugar, según el trayecto-Marx, el concepto y la imagen son teórico-prácticos y, en este sentido, no es posible distinguir las ideas cristalizadas en cada uno de ellos de su acción, de su movimiento. Son, como afirma Deleuze, “puentes móviles”. Finalmente, el trayecto-Kant nos lleva a pensar que los conceptos estarían vacíos sin las intuiciones, del mismo modo que la cámara y el celuloide estarían vacíos sin una realidad que capturar. De este modo, bajo nuestro punto de vista, la pedagogía rousseauiana, la estética nietzscheana y la política marxista sufren una fuerte aleación en el Godard de los años Mao⁶⁶⁶.

Todo esto parece latir virtualmente en el film de Godard: un film que es una danza descompositiva y dionisiaca de las imágenes y los sonidos que se recompone mediante una acción crítica y revolucionaria teórico-práctica e intuitivo-conceptual. Un film que es una vuelta a cero y que, como el propio Godard afirma, supone una transformación de la idea de ruptura. Su móvil no es otro que la reducción de lo que vemos y oímos a su mínima expresión, a sus componentes primarios, a cero: “*disolver imágenes y sonidos*”. Si las imágenes y los sonidos se pueden aislar es porque son componentes de un complejo, de una multiplicidad. Sin embargo, la finalidad de esta operación de descomposición no es otra que la de liberar a las imágenes y a los sonidos de su encadenamiento para, posteriormente, edificar una trama crítica. Hay que cortar lo continuo para luego recomponer, en un orden y en un reparto diferente, los elementos seccionados. Incluso en el caso concreto de elementos separados que no tengan nada en común, siempre es posible establecer entre ellos un puente móvil, una relación. Como

⁶⁶⁴ QF, pág. 22.

⁶⁶⁵ QF, pág. 24.

⁶⁶⁶ Sobre este sistema de coimplicación entre pedagogía, estética y política en el cine militante y, en particular, en el cine de Godard véase Ramonet, I.: *La golosina audiovisual*, Debate, Madrid, 2000, pág. 152: “Reintroduce sobre todo, dentro de una problemática militante caracterizada por el didactismo, por la eficacia, por el impacto y el proselitismo [...] un debate vivificante y fundamental sobre el arte y la estética revolucionarios”.

dicen los protagonistas del film: “*esos dos sonidos no tiene nada en común pero es concebible que lo puedan tener...Así que lo que tenemos que encontrar es lo que los separa. Cuando nosotros encontremos qué es, y usemos esos dos sonidos juntos, su relación empezará a ser correcta*”.

Este plan de acción sobre las imágenes y los sonidos parece estar emparentado con la teoría de la práctica textual de Barthes y Kristeva. Godard descompone el texto audiovisual, su multiplicidad móvil, para volverlos a montar según una práctica descentradora. No deja de hacer y rehacer. Su acción sobre las imágenes y sonidos desemboca en un nuevo producto transformado: hay por tanto un trabajo humano sobre una materia determinada (registro, descomposición y recomposición de las imágenes y sonidos) que está hecha con unos medios de producción determinados (mesa de montaje). Godard trabaja el lenguaje cinematográfico, las imágenes y los sonidos, su organización lógica y gramatical desde las coordenadas de la realidad social que critica. Esto es, toda transformación de la materia audiovisual, todos los engranajes y *collages* que va componiendo están arraigados y ligados tanto al lenguaje como a la sociedad y, estas transformaciones, no pretenden otra cosa que la mutación y el cambio de la lógica del lenguaje y la lógica del capitalismo. Los textos audiovisuales de Godard se pueden definir, quizá como ningunos otros textos, según la definición de Julia Kristeva: “[...] el texto construye una zona de multiplicidad de señales e intervalos cuya inscripción no centrada pone en práctica una polivalencia sin unidad posible”⁶⁶⁷. Y *Le gay savoir* no es más que un film donde los elementos de la imagen y el sonido componen un multiplicidad flotante que no gira en torno a ningún argumento, ni tienen una línea narrativa definida: todo el film es una práctica, una improvisación, un experimento sobre el modo de experimentar con el cine. Es, a la vez, una práctica del cine y una teoría del cine, que refunde en sus entrañas una teoría lingüística, política y estética. Es un film visto más como producción que como representación, más filosófico que teatral.

Este modo de interrogar a las imágenes y los sonidos mediante la práctica de la ruptura y la posterior teorización, reorganización y distribución, nos lleva a vislumbrar un vínculo conectivo o un trabajo entre las fuerzas de la imagen, ya sean imágenes en movimiento, fotografías o textos inscritos, y las fuerzas del sonido (palabras, ruidos o

⁶⁶⁷ Kristeva, J.: *Semiótica I*, pág. 12.

músicas). Este preguntar de otro modo supone una cierta ruptura con la idea de que el cine es la articulación del lenguaje mediante imágenes y sonidos, ya que la práctica de la pregunta por el lugar del lenguaje de las imágenes y de los sonidos supone un acto de disolución que deslocaliza el presunto lugar natural de los componentes audiovisuales. Pensar el cine supone, por tanto, desarrollar una práctica desarticuladora: una práctica donde los componentes de la imagen sean disueltos y redistribuidos según una nueva estrategia y donde los conceptos se intersecten con ellos.

Por nuestra parte, vamos a tratar de producir algunas relaciones, mínimas, casi insinuadas, entre el complejo audiovisual y el complejo conceptual. Para empezar, hay que señalar que los conceptos funcionan como los complejos audiovisuales. Dicen Deleuze-Guattari sobre los conceptos y las ideas: “No hay concepto simple. Todo concepto tiene componentes, y se define por ellos. Tiene por tanto una cifra. Se trata de una multiplicidad”⁶⁶⁸. Pero una multiplicidad, tenemos que añadir, dramatizada, dinámica, compuesta por líneas profundas y móviles: “La Idea es dionisiaca”⁶⁶⁹, repite insistentemente Deleuze.

La imagen que vemos a continuación tampoco es simple y, al igual que el concepto, absorbe en su seno una multiplicidad de elementos:



“Hacia el fin del mundo”

⁶⁶⁸ QF, pág. 21.

⁶⁶⁹ Deleuze, G.: “El método de dramatización” [En ID, pág. 135]: “(...) *Lo claro y distinto define la pretensión del concepto en el mundo apolíneo de la representación, pero bajo la representación están siempre la Idea y su fondo distinto-oscuro, hay una drama bajo todo lógos*”

Estos elementos heterogéneos se coordinan e intersectan para conformar una imagen: por un lado tenemos la imagen de unos presos vietnamitas vigilados por un soldado estadounidense, por otro lado la anotación gráfica “Vietnam” y, finalmente, un sonido fónico que dice “*hacia el fin del mundo*”. Esta imagen múltiple constituye una nueva repartición de los elementos que aísla en su cuerpo un conjunto de componentes diversos. Los conceptos, de modo semejante, adquieren un “perímetro nuevo” al disponer trozos o componentes de otros conceptos en su interior. En este sentido, los conceptos y las imágenes pueden desplazarse a otros lugares. Si queremos desplazar los elementos de esta imagen podemos hacerlo: esa imagen es posible verla en una exposición junto con otras imágenes del autor o con otras imágenes con las que tenga un vínculo temático (por ejemplo en una exposición sobre fotografía de guerra), esa palabra escrita puede estar escrita, sobre todo en esa época, en las paredes junto con consignas antibelicistas y, finalmente, esa voz en *off* puede superponerse a otras imágenes o textos dependiendo del contexto. En definitiva, cada elemento puede formar parte de otros complejos audiovisuales dependiendo del contenido que se quiera comunicar. En este caso, esta multiplicidad audiovisual, esta materia expresiva enlaza con un contenido que nos puede querer decir que la guerra va a llevar a nuestro mundo al ocaso final, que los poseedores de las armas y las máquinas de guerra no van a descansar hasta que el mundo deje de existir. Este trabajo sobre las imágenes y los sonidos gira, entonces, en torno a un proceso de mutua determinabilidad que liga, en este ejemplo, lo fónico, lo icónico y lo alfabético. Aumont ha dicho sobre este film: “la banda de imágenes está constituida por planos filmados con la tituladora y ordenados según criterios puramente semánticos. Entonces el lenguaje lo preside todo; montar ya no es hacer latir un corazón sino encadenar argumentos; lo verbal sofoca a lo visual”⁶⁷⁰. Nosotros, siguiendo lo que Deleuze dice de los conceptos, podemos ver como esta imagen tiene una historia que va del registro de las imágenes y los sonidos (“los planos filmados por la tituladora”) a su composición (“ordenamiento semántico”); pero también un devenir que va de su composición a su descomposición para, posteriormente, volverse a componer con otros elementos. Así, más que un “sofocamiento” de lo visual por medio de lo verbal hay un hacer y rehacer dionisiaco, una práctica textual similar a la que Barthes y Kristeva preconizan en sus propuestas semióticas. Para nosotros, esta imagen nos sirve para extraer de su interior su práctica

⁶⁷⁰ Aumont, J.: *Las teorías de los cineastas*, Paidós, Barcelona, 2004, pág. 61.

extratextual, para ver como funciona su mecanismo en el ámbito filosófico para, en definitiva, constatar el funcionamiento de las multiplicidades.

Tiene razón Godard cuando dice: “por mucho que diga lo que se ve, lo que se ve nunca habita en lo que se dice”. No habitan pero cohabitan. Es decir, nunca pueden estar el uno en el lugar del otro, pero sí pueden establecer puentes móviles que generen una instancia mestiza, un intersticio que no pertenece ni a la imagen ni al sonido ni al texto. Esta frase de Godard nos catapulta a la siguiente reflexión: si imagen y sonido son, por una parte, separables y distinguibles y, por otra, susceptibles de componerse entre ellos, no tendrá sentido ya la presunta superioridad de la imagen respecto al sonido. Kirov decía: “los films hablados destruyen la poesía de la imagen”⁶⁷¹. Argumentaba que si la imagen nos entrega un sueño, un elemento mágico, fantasmagórico y desconocido; el sonido aporta una racionalidad, una prosa, una vigilia y un conocimiento que embarran esa magia. No se puede decir que el cine de Godard sea antipoético por hacer un uso, a veces abusivo, del sonido. Quizá su poesía es más científica que etérea y fantástica y, en todo caso, hay que tener en cuenta que cuando Kirov escribió esto no se habían desarrollado la gran cantidad de posibilidades compositivas que se dan entre la banda de imagen y la banda de sonido. Si bien es verdad que, salvo maravillosas excepciones, el cine clásico sienta sus bases bajo una relación bi-unívoca entre la imagen y el sonido, el cine moderno rompe con el férreo anclaje del sonido a la imagen y se emancipa. Nosotros escuchamos “hacia el fin del mundo” pero no vemos la fuente de sonido; nosotros la vemos combinada con una imagen y un texto pero no hay un anclaje determinado sino una recíproca determinabilidad de los elementos hilados. Se da, por tanto, una técnica de contrapunto que René Clair calificó como la técnica del futuro y que Levison llamó la nueva forma de arte que consiste en no decir lo mismo dos veces, una en la imagen y otra en el sonido, sino de decir lo diferente que se instale entre los dos. De lo contrario, el cine será un arte del pleonismo, un arte que se circunscribe a lo posible, a las leyes establecidas. Para nosotros no existe más arte que el de lo imposible, es decir, arte de lo imposible hasta que es creado lo que no está ni un lado (imagen) ni a otro (sonido) sino en el *intermezzo*, en el núcleo diferencial de la creación que esta tanto

⁶⁷¹ Citado en Mitry, J.: *Estética y psicología del cine*, Siglo XXI, Madrid, 2002.

en el orden material de la obra como en el orden perceptivo y afectivo del espectador. Este es el dispositivo creativo de Godard⁶⁷².

3.2.2. *BRITISH SOUNDS*: TRABAJANDO SOBRE LOS COMPONENTES.

En la obertura del film vemos la imagen de una bandera inglesa con una inscripción con el título de la película: *British sounds*:



A continuación, un *zoom* nos sumerge dentro de la imagen de la bandera hasta que desaparecen los colores azul y blanco. Este nuevo espacio ha perdido el anclaje icónico: ahora tan sólo vemos un intenso color rojo. Sobre él, se posan las palabras (código de la alfabeticidad) en el interior de ese rojo que resuena y retorna en casi todos los films de los llamados años Mao.

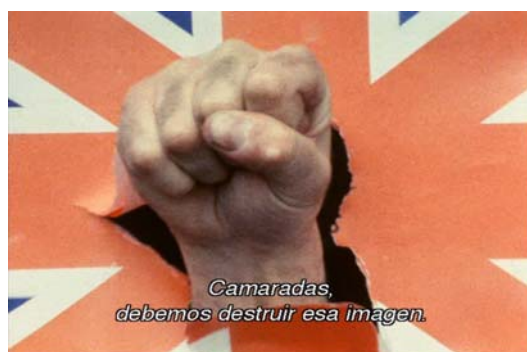
Hay que apuntar, además, que entre estas dos palabras aparece otra palabra: “*images*”. Palabra tachada, borrada, semioculta. La razón de este trazo irregular sobre la palabra la encontramos en la banda de sonido:

⁶⁷² Este trabajo creativo de los intervalos entre imágenes y sonidos puede tener su origen en la estructura formal de los noticiarios suizos durante la II Guerra Mundial. Véase McCabe, C.: *Godard*, pág. 46: “los suizos tenían el privilegio de ver noticiarios tanto alemanes como ingleses, en los cuales las mismas imágenes iban a menudo acompañadas de dos bandas sonoras completamente distintas. En palabras del propio Godard, “el mismo combate pero con diferentes vencedores””.



En una palabra, la burguesía crea un mundo a su imagen. Camaradas, debemos destruir esa imagen.

Es decir, se trata de acabar con esa imagen todopoderosa de la burguesía en el mundo, aunque habría que matizar que más que burgués -término con resonancias demasiado arcaicas y trasnochadas- sencillamente capitalista. Acabar con la imagen del capitalismo por medio de los sonidos de las luchas obreras⁶⁷³: horadar, deshacer, inscribir, moldear y desviar esa imagen a través del sonido del proletariado. Y al instante, un puño atraviesa la superficie de ese símbolo –la bandera- que pretende ponerse en el lugar de un pueblo y que sólo ha servido a los intereses colonialistas de los poderosos:



Se trata, en todo caso, de romper la bandera como representación para iluminar lo que está por debajo de esta puesta en escena. Por debajo de las banderas siempre hay fábricas; por debajo de la representación del pueblo está el propio pueblo en su quehacer

⁶⁷³ Véase “Manifiesto por un cine militante de los Estados generales” [En Cortés, D. y Fernández-Savater, A. (Eds.): *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, págs. 51-52]

productivo; por debajo de la puesta en escena y de la máscara hay carne humana en movimiento. Pero ¿de qué manera desarrolla su capacidad productiva dentro de esta sociedad capitalista? El siguiente plano secuencia nos da la clave, una clave doble o, más bien, duplicada:



La cruz de la clave, la encontramos en el modelo de producción de las sociedades capitalistas contemporáneas, donde el ser humano trabaja en cadena, donde cada operario tiene una función precisa y determinada, y un espacio regulado, y unos movimientos predecibles y monótonos: el aliento de la máquina se ha introducido en sus mentes y sus cuerpos. Están atados a una máquina: están a punto de perder eso que los filósofos llaman “la naturaleza humana” para devenir hombres-máquina. La cara de la clave, la descubrimos en el modo de producción de esa imagen que estamos viendo: plano-secuencia sin fin que recorre la línea despótica de la fábrica de coches de lujo M.G.

Sin embargo, la estrategia de Godard no va a circunscribirse exclusivamente a un simple redoble cinematográfico del modelo de producción en cadena. A lo largo de este inmenso plano-secuencia va introduciendo elementos que desvían y desplazan la fuerza de las imágenes, va posando diferentes voces en *off* y algunos carteles que van horadando, trabajando y esculpiendo la imagen. Así, a pesar de la aparente facilidad de lectura de la imagen debido a su monotonía y su duración, ésta va a ser progresivamente embarrada con la inclusión de elementos no visuales –aunque, sin lugar a dudas, el máximo embarramiento de la imagen acaece en las monumentales *Histoire(s) du cinema*. Este trabajo de la escritura y del sonido sobre la imagen pone de manifiesto la esquizofrenia que acaece entre el rodaje y el montaje en los films del Grupo Dziga

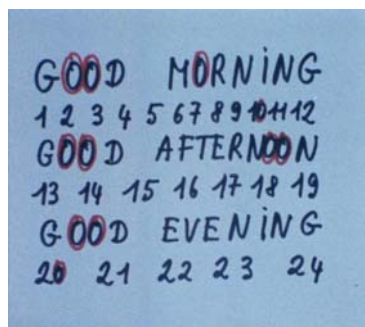
Vertov: “Los rodajes se organizan para la recolección de imágenes significativas (...) pero el montaje, en vez de apoyar esta forma de rodaje, se convierte en crítica radical de todo el trabajo anterior”⁶⁷⁴.

La multiplicidad de voces está compuesta por: una voz fuerte y masculina que va leyendo pasajes del *Manifiesto Comunista*: “*Los trabajadores deben saber que la sociedad actual crea las condiciones materiales y las formas sociales necesarias para la transformación económica. Deben sustituir el slongan conservador “un jornal justo por un día de trabajo justo” por el slogan revolucionario “la abolición del sistema salarial”*”; otra voz masculina que va recorriendo los grandes hitos de la luchas sociales en Inglaterra: “*En 1368 campesinos liderados por Tyler y Ball se alzarón contra la opresión feudal...*”; una voz de niña que va repitiendo esta lección; y por fin, la voz de narradora que aparece en todo el film y que es una especie de *alter ego* de Godard que va anotando algunas líneas maestras de cómo deber ser el cine político. Así, estas voces que se yuxtaponen en el montaje son el momento crítico de las imágenes.

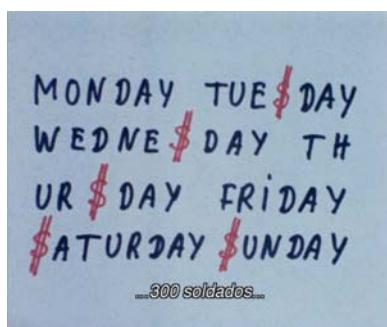
Los carteles que cortan el flujo del plano-secuencia -y cortando lo que están haciendo es trabajar sobre la imagen- aparecen justo cuando la voz masculina hace su viaje por las diversas fechas de las luchas políticas inglesas. Estos carteles hacen alusión al tiempo robado por los propietarios de los medios de producción y también aparecen en la fase de montaje -y, por tanto, tiene un sesgo crítico.

Pero el trabajo productivo no sólo consiste en la inserción de las voces en *off* y los carteles dentro de la fluctuación de la imagen-movimiento sino que, además, la propia materia textual aparece atravesada por un trabajo: el trabajo de los trazos en rojo sobre los trazos en azul. Este trabajo supone una práctica, un hacer que pasa entre las letras, una inscripción que despierta una reflexión. Pero también, un trabajo didáctico: los carteles son pizarras en las que enseñar los modos de opresión de la sociedad capitalista.

⁶⁷⁴ Asín, M.: “Cronología del Grupo Dziga Vertov”, pág. 9.

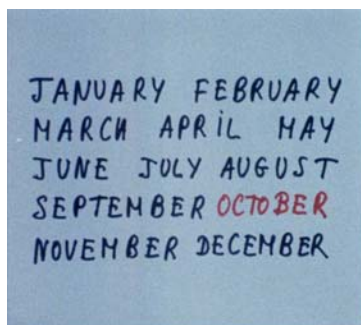


Así, en el primer cartel observamos tres inscripciones diferenciales: la inscripción de las etapas del día (mañana, tarde y noche), la inscripción del tiempo cronológico o tiempo medido -sepultado en los relojes- que divide cada día en veinticuatro horas (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, etc...) y la marca roja que se superpone a la marca azul, únicamente, en los ceros y las oes. ¿Cuál es el motivo o la razón que impulsa a Godard a realizar esas marcas o huellas? Son los ceros –y las oes- que el capitalista va acumulando como plusvalía o trabajo sustraído al proletario. Ceros que se suman y acumulan, que crecen y se desarrollan en proporción al movimiento del obrero: decreciente en ceros y creciente en miseria. Ceros que se apelmazan en las cuentas corrientes de los propietarios de los medios de producción y que huyen de la superficie de las nóminas de los asalariados. Este hecho lo demostrará Godard mediante imágenes y sonidos -mediante los medios de expresión propiamente cinematográficos- unos años más tarde, en la escena de la pizarra de *Ici et ailleurs*.



En el segundo cartel el orden cronológico del tiempo sigue una evolución creciente. Mientras la inscripción del tiempo medido o marca azul se refiere a los días que tiene una semana; la inscripción roja -que ya no se yuxtapone- emerge esta vez en las “eses”: “eses” que dejan de serlo para devenir-dólar: “\$”.

De este modo visual y pedagógico, Godard muestra como el tiempo, las horas y los días de cada trabajador, están atravesadas por el color rojo de la tasa de plusvalía. El rojo es la sangre sustraída por los vampiros-propietarios: el tiempo, de unos, convertido en dinero, para otros. Sin embargo, en la tercera imagen-texto que usa en esta primera secuencia de *British sounds* hay algo que cambia:



La inscripción azul sigue su periplo en el tiempo cronológico: ahora son los meses que contiene un año los que aparecen garabateados. Sin embargo, hay un bloque de tiempo, un mes concreto que luce el color rojo: “October”. ¿Qué ha ocurrido? Ni más ni menos que el obrero se ha cansado de que le roben la sangre, la vida y su fuerza de trabajo a lo largo del tiempo, de las horas, los días y los meses: Revolución de Octubre de 1917. De algún modo, Godard se opone a la línea cronológica, ligada y conectada, con un grito rojo que, por un lado, critica las condiciones de las relaciones de producción en la sociedad de mercado y, por otro lado, advierte que para salir de esta dinámica opresora habría que volver a Octubre, habría que hacer la Revolución.

En suma, la idea de esta imagen-texto se compone de dos elementos: un elemento de contenido, esto es, el tiempo medido (horas, días, meses), y un elemento expresivo: el color (trazo azul y trazo rojo). A su vez, estos elementos se conectan con los elementos sonoros de las voces en *off*. El elemento expresivo de la voz en *off* masculina tiene una cualidad grave, mientras que el elemento de contenido sobre el que gira su discurso es el salario, que no es otra cosa que el dinero necesario para mantener con vida a la fuerza de trabajo que explota el propietario: es el dinero que cambia el propietario por trabajo. Así, los componentes de la idea o del contenido (es decir del salario) de esa voz en *off* son: el trabajo-fuerza-tiempo del trabajador, el dinero (que nos es más que una abstracción o cristalización de ese trabajo-fuerza-tiempo), el intercambio entre ambos y la plusvalía (el dinero que le paga siempre es menor que el

beneficio que obtiene por el uso del trabajo-fuerza-tiempo del obrero). En el discurso de las otras voces en *off* (en la lección de marxismo) hay, como hemos señalado, un recorrido por las fechas más significativas de las luchas de los obreros en Gran Bretaña. La materia expresiva de las voces supone un contrapunto de la voz grave masculina: casi parece que ésta es una lección de marxismo que da un padre a su hija en un tono tierno y cariñoso. Y esa materia expresiva acoge una idea o contenido que sustraemos de ese flujo fonético y que tiene como componentes: el tiempo medido (las fechas) y la lucha (entre propietarios y obreros). Finalmente, la idea del plano secuencia de la cadena de producción se compone de elementos expresivos (máquinas y obreros engranados secuencialmente) y de elementos de contenido (ese encadenamiento a la máquina supone la alienación y la deshumanización del obrero)

Esta descomposición nos sirve para reflexionar sobre el estatuto de las imágenes y los sonidos y sus posibles relaciones. Es cierto que cada imagen o sonido tiene unos componentes físicos o materias de expresión y unos componentes de contenido y que, al igual que los conceptos, no existen imágenes de un solo componente expresivo o conceptual, exceptuando quizá la imagen-blanco y la imagen-negro que, si bien desde el punto de vista de la materia expresiva parecen contener un solo componente, desde la óptica del contenido coimplican a una multiplicidad de elementos. Ahora bien, cada imagen puede contener elementos de otros planos (de planos extra-cinematográficos) como, por ejemplo, de la filosofía (marxista) y, a su vez, puede abrirse a otros dominios. Sin embargo, lo que nos interesa es observar las líneas de conexión y condensación que operan en esta secuencia, es decir, las diferencias que se establecen entre los diferentes lugares que ocupan las materias de expresión y sus correspondientes contenidos o ideas. Observar como del engranaje de máquinas y hombres (del trabajo monótono, repetitivo y alienante de los hombres sobre las máquinas) que ocupan el lugar de la imagen se pasa a la crítica del trabajo asalariado (crítica a lo voces: tenor y contrabajo) en el espacio fónico y de allí hasta el juego de trazos gráficos y alfabéticos que muestran como se ejerce la plusvalía. En suma, lo que nos abre las puertas del pensamiento al ver este film es la explosión de materias expresivas y de contenido que pululan incesantemente en el texto y que abren líneas de investigación a otros cineastas que pretendan enfrentarse a estos temas –y que además pretendan hacer políticamente cine político. Este film es, podría decirse, un repertorio de técnicas y estrategias para hacer cine militante, un film

in progress más que un film terminado, cerrado y clausurado. Un film que “nos sitúa en la producción del filme”⁶⁷⁵.

Este trabajo sobre el plano secuencia, trabajo de la voz y del texto sobre la imagen, no tiene una función exclusivamente explicativa. Las voces y los textos más que explicar o traducir la imagen, la desvían y hacen girar su sentido. Aunque, para ser más precisos, lo que parece que ocurre es una polimorfa manera de remitirse mutuamente imágenes, sonidos y textos: una especie de disposición rizomática sin guión previo. Apuntemos que el guión es una huella de palabras que será traducida en huella de imágenes y sonidos y que, en este sentido, bloquea el papel activo del creador sobre la obra. Con la excepción de los guiones filmados de Godard donde hay un viaje, una transformación, un acto de creación entre guión y film.

⁶⁷⁵ Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M: *Estética del cine*, pág. 29.

5. SÍNTESIS DE HETEROGÉNEA DE GÉNEROS

Se cataloga al cine como un todo o como una parte. Si haces un western, sobre todo nada de psicología. Si haces una película de amor, sobre todo nada de persecuciones ni peleas. Cuando ruedas una comedia de costumbres, ¡nada de intriga! Y si hay intriga, entonces nada de personajes.
GODARD

Tengo la sensación de que todo está prohibido en todos los niveles. Lo que a mí me interesa es sacar un pie afuera, continuar así, viviendo con un pie afuera.
GODARD

El cine está desarrollando un lenguaje nuevo, se está liberando de varios tabús, y en este punto interviene Godard.
MEKAS

Despreciar las diferencias de naturaleza en beneficio de los géneros es engañar a la filosofía.
DELEUZE

5.1. LAS SERIES CONCEPTUALES Y LAS SERIES AUDIOVISUALES

El cine de Godard no sólo va a poner en juego relaciones heterogéneas entre elementos visuales, sonoros y escritos, como hemos visto en III.2. Síntesis heterogéneas de componentes. Su vocación kinoclasta le va a llevar a establecer vínculos y nexos entre géneros audiovisuales que en un principio no tienen conexión alguna. Es decir, su práctica fílmica va a tender a un máximo de desterritorialización de los géneros cinematográficos y va a desencadenar una serie de lecturas desviadas y oblicuas de todas las formas y todas las leyes que rigen y delimitan dichos géneros cinematográficos entendidos como códigos y preceptos fijos. Esta pasión destructora, esquizoanalítica y dionisiaca le va a llevar a disolver la presunta separación entre los géneros clásicos y le va a movilizar a producir nuevos géneros sobre las ruinas de aquellas formas cerradas. En suma, en el cine de Godard (y en la filosofía de Deleuze) se van a producir colisiones y choques, casi podríamos decir geológicos, entre las diferencias específicas de cada género establecido, o lo que es lo mismo, entre cada serie audiovisual, de cara a romper con el totalitarismo de los clichés y los estereotipos⁶⁷⁶.

Tanto el cine de Godard como la filosofía de Deleuze, tanto las imágenes de Godard como los conceptos de Deleuze, se pueden pensar como texturas o series⁶⁷⁷ que entran en un estado de diferenciación, en un estado de continua transfronterización. Los límites de cada serie puesta en circulación, previamente constituida y asentada en la historia, van a ser disueltos (momento destructivo) para afirmar una diferencia que se instala entre ambas series (momento creativo). Cuando Godard destruye las normas del relato clásico lo hace con un afán destructivo y constructivo simultáneamente, pues no hay creación o nacimiento de nuevas formas híbridas sin ese paso, ineludible y necesario, por la destrucción. El cine de Godard, por tanto, intenta abrir nuevas puertas a la creación y no cerrarlas, como ocurre –según sus propias palabras– con la novela contemporánea: “Los críticos literarios elogian a menudo obras como *Ulises* o *Endgame*

⁶⁷⁶ Se puede encontrar una crítica a los estereotipos en Terré, J.: “Ojos Rojos. Tientos sobre algunas fórmulas deleuzianas” [En *Gilles Deleuze. Pensar, crear, resistir*, Archipiélago, nº 17, otoño 1994]

⁶⁷⁷ Sobre el método serial y la variación en Deleuze se puede consultar Gilliland, G.: “Transformation in Deleuze and Heidegger. Serial and thematic repetition”, *Philosophy today*, Southern Connecticut State University, New Haven, 2005.

porque agotan un determinado género, porque cierran las puertas tras él. Pero en cine siempre elogiamos las obras que abren puertas”⁶⁷⁸.

Deleuze, en su práctica filosófica, también busca abrir las puertas de los modos expresivos de la filosofía. *Diferencia y repetición* y *Lógica del Sentido* suponen una transformación de los diversos géneros filosóficos que se habían dado a lo largo de la historia. De los *Diálogos* platónicos al diario del *Discurso del método* cartesiano, de la estructuras triádicas de Kant o Hegel a los aforismos de Nietzsche, han habido grandes transformaciones en el modo y la forma de transmisión del pensamiento. Sin embargo, estos cambios en la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* de los discursos filosóficos han alcanzado su máxima expresión en la filosofía de Deleuze, en su forma no-dirigida de hacer colisionar los géneros filosóficos y las series conceptuales del pasado que más le interesan –nos referimos, sobretodo, a la síntesis que compone lo que él mismo llama la historia subterránea o maldita de la filosofía que, fundamentalmente, está integrada por Heráclito, Lucrecio, Duns Scoto, Spinoza, Nietzsche. Ya en el inicio de *Diferencia y repetición* Deleuze considera el género policíaco y la ciencia ficción como dos modos de hacer filosofía, como dos géneros (empirismo y vitalismo) que se montan el uno con el otro para hacer de la filosofía un *collage* o una síntesis de fragmentos diferenciales:

Un libro de filosofía debe ser, por un lado, una especie muy particular de novela policial, y por otro, una suerte de ciencia ficción. Con novela policial queremos decir que los conceptos deben intervenir, con una zona de presencia, para resolver una situación local. Ellos mismos cambian con los problemas (...) Tal es el secreto del empirismo. El empirismo no es una reacción contra los conceptos. Intenta la mas alocada creación de conceptos a la que jamás se haya asistido (...) los conceptos son las cosas mismas, pero las cosas en estado libre y salvaje. Hago, rehago y deshago mis conceptos a partir de una horizonte móvil, de un centro siempre descentrado, de una periferia siempre desplazada que los repite y diferencia (...) Ni particularidades empíricas, ni universal abstracto: *Cogito* para un yo disuelto.

Ciencia ficción también en otro sentido (...) ¿cómo hacer para escribir si no es sobre lo que no se sabe o se sabe mal? (...) Sólo escribimos en la extremidad de nuestro saber, en ese punto extremo que separa nuestro saber de nuestra ignorancia, y que hace pasar el uno dentro de la otra (...) La búsqueda de nuevos medios de expresión filosófica fue

⁶⁷⁸ Entrevista recogida en Sontag, S.: *Estilos radicales*, pág. 238.

inaugurada por Nietzsche, y debe ser proseguida hoy relacionándola con la renovación de algunas otras artes, como el teatro o el cine (...) la historia de la filosofía debe desempeñar un papel bastante análogo al de un collage en una pintura. La historia de la filosofía es la reproducción de la filosofía misma⁶⁷⁹.

Así, nuestro interés va a girar en torno a las síntesis heterogéneas de géneros filosóficos, esto es, a las diversas corrientes de pensamiento o series conceptuales que Deleuze entrecruza y re-cose de cara a construir un acto de enunciación colectiva que le llevan a apoderarse del flujo conceptual ajeno. Esta es sin duda su posición enunciativa, aunque habría que matizar –en el sentido que tiene el concepto de matiz en la ontología bergsoniana- que su posición es una no-posición, que su lugar es un no-lugar que atraviesa transversalmente los niveles evolutivos de la historia de la filosofía y, sobre todo, las segmentarizaciones clasificatorias que regulan y codifican la filosofía según un orden fijo y determinando: filosofía empirista, filosofía vitalista, filosofía idealista, filosofía racionalista. En este sentido, Deleuze recorre la historia de la filosofía siguiendo la pista de autores que han sido recluidos en esas clasificaciones genéricas: el racionalismo de Leibniz y Spinoza, el vitalismo de Bergson y Nietzsche, el idealismo de Kant, el empirismo de Hume son, en este sentido, atravesados por una línea activa de fuga que los disuelve y los hace chapotear en un mismo terruño experimental que los reordena y redistribuye no según un orden jerárquico, sino según una práctica nomádica. Hay que liberar al pensamiento de sus cadenas genéricas, de su encierro clasificatorio. Para ello, hay que poner el movimiento y el tiempo en el concepto, en este caso entre las series conceptuales, pues sólo así pondremos en movimiento la metafísica. Y no sólo en las series de conceptos, sino también en los valores.

En la larga travesía del pensamiento deleuzeano circulan y se entrecruzan tendencias especulativas y prácticas filosóficas de una variedad asombrosa. Pero esta variedad de corrientes filosóficas o series conceptuales, apuntémoslo, gira en torno a una problemática que Deleuze fundó ya en su primer libro: la filosofía no es la teoría de lo que es, sino la teoría de lo que hacemos. Y en su hacer, Deleuze no ha dejado de focalizar y seleccionar aquellos elementos conceptuales que le servían para el planteamiento riguroso, barroco y creativo de su problema. Pero no se trata únicamente

⁶⁷⁹ DR pág. 17-18.

de selección de zonas o estratos en una serie conceptual determinada. Se trata, además, por un lado, de un ejercicio de transformación de las series conceptuales en cada uno de los filósofos y, por otro lado, de una ligazón o vínculo común que engrana esa diversidad constituyente de series conceptuales transformadas. Así, los tres elementos que movilizan el constructivismo deleuzeano son: 1) la focalización, 2) la transformación y 3) la síntesis.

Sin embargo, hay que apuntar que su barroquismo se intensifica cuando la focalización o la selección conceptual, que hace en Bergson, Nietzsche o Spinoza, recorta fragmentos que tienden a explorar, justamente, las ideas de transformación y de síntesis. Es decir, lo que Deleuze recoge en los filósofos que excitan su creatividad es, precisamente, aquellos elementos que configuran el método y el objeto de su pensamiento. De este modo, la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* de la filosofía deleuzeana están en el mismo plano y se inter-penetrان:

(i) la *inventio* penetra la *dispositio* pues en el proceso de búsqueda de información, Deleuze ha encontrado las claves para componer su discurso filosófico: el robo conceptual da lugar a la composición del discurso indirecto libre o enunciación colectiva.

(ii) la *dispositio* penetra la *inventio* pues la manera de ordenar su discurso le lleva a moldear su perspectiva sobre la focalización de los elementos que captura de cada filósofo: la enunciación colectiva le lleva a retornar continuamente sobre los discursos del pasado para realizar nuevas desterritorializaciones.

(iii) la *dispositio* penetra a *elocutio* pues la composición discursiva da origen a nuevas expresiones, a nuevos conceptos: la composición no-arbórea da lugar a la emergencia del concepto de “rizoma”.

(iv) la *elocutio* penetra la *dispositio* ya que los nuevos hallazgos conceptuales provocan la recomposición de los discursos del pensamiento en un proceso sin fin: la descripción del concepto de diferencia como “diferencia en el concepto” obliga a Deleuze, en sus posteriores experimentos, a organizar los contenidos como un “teatro sin nada fijo”.

(v) la *elocutio* penetra la *inventio* cuando los nuevos conceptos avalan los argumentos que sirven para buscar otros conceptos: el concepto de “diferencia en el concepto” da pie a la creación del concepto de “instancia paradójica” o al concepto de “intermezzo”.

(vi) la *inventio* penetra la *elocutio* ya que el agenciamiento de conceptos de otros filósofos, durante el proceso de focalización, da lugar a un nuevo concepto siempre y cuando esté inmerso en un contexto extraño, esto es, siempre y cuando pierda su carácter autóctono: por ejemplo, la descontextualización del concepto spinozista de “cuerpo” en el engranaje filosófico de Deleuze.

En este sentido, la forma del proceso de creación filosófica no se distingue de su contenido conceptual: forma y contenido se vuelven indiscernibles a lo largo del devenir de la producción de conceptos. Podemos sostener, por tanto, que la filosofía de Deleuze es una teoría constructiva de la práctica filosófica que parte de la tradición, que se constituye en lo que llamamos “Historia de la filosofía”, pero que lucha por no encadenarse a ella como un momento más de la misma. La “Historia de la filosofía” es una imagen o una representación que subsume el pensamiento a evoluciones y clasificaciones fosilizadas (cada pensamiento inmóvil en su lugar), dialécticas (cada pensamiento se relaciona con los demás según la pócima triádica tesis-antítesis-síntesis) y trasnochadas (más allá de la noche schellingiana donde todos los gatos son pardos, todo parece tener sentido).

Deleuze, por el contrario, huye de esta concepción dialéctica de la historia de la filosofía que ordena el pensamiento según determinaciones fijas y según emplazamientos y encasillamientos donde los lugares del pensamiento están perfectamente definidos. La filosofía de Deleuze no se deja someter por los grilletes de la representación de la Historia de la filosofía y se encamina a componer una “filosofía-collage” que recoge los residuos de sus múltiples lecturas para transmutarlos y reordenarlos al margen de la lógica occidental o, como él mismo nos cuenta, según filiaciones alógicas cercanas a la brujería, una brujería estrictamente filosófica. O, desde otra perspectiva, una “filosofía-ready made” que descontextualiza ciertos elementos conceptuales de un filósofo determinado para hacerlos resonar con los elementos

conceptuales de otro filósofo según una lógica productiva y diferencial. Estos modos de hacer filosofía (“filosofía-collage” y “filosofía-ready made”) nos llevan a considerar la filosofía como algo que no preconstituido, como algo que no hay que desvelar para llegar a su esencia reluciente. Por el contrario, la filosofía es una práctica constructiva en revolución permanente y en estado de apertura infinito: es una práctica a-dialéctica, abierta, disgresiva, experimental e inmanente. Lo que no quiere decir que sea una filosofía asistemática: su sistema es el de las multiplicidades no domadas que se ponen en práctica por mediación de una *escritura mestiza* que rompe con la hegemonía monolítica de los géneros: “gritar viva lo múltiple no supone ni muchísimo menos hacerlo, hay que hacerlo; tampoco basta con decir abajo los géneros, hay que escribir efectivamente de tal forma que ya no tenga razón de ser”⁶⁸⁰.

Lo mismo sucede con el cine de Godard: un cine-collage, un cine-ready made, un cine-sampling⁶⁸¹ que recicla una multiplicidad de géneros cinematográficos (o series audiovisuales determinadas) establecidos. En este sentido, “la historia de los géneros cinematográficos es la de las continuas variaciones a velocidades variables, con encuentros, choques de frente, desapariciones, metamorfosis”⁶⁸².

En este punto, tendríamos que evaluar el aprendizaje filosófico de Deleuze, es decir, su evolución en el estudio de los diferentes autores que se han ido cruzando por su camino a lo largo de su vida. El desarrollo contra-histórico de este aprendizaje filosófico sería, en líneas generales, el siguiente: Hume-Bergson-Kant-Nietzsche-Spinoza-Leibniz. Sin embargo, hay que señalar que no todos estos autores tienen la misma influencia en su formación intelectual. Entre ellos, hay que destacar a Bergson, Nietzsche y Spinoza como los principales autores que influyen en su pensamiento, en su programa de experimentación filosófica. Sin embargo, estos autores no son interpretados al modo de las técnicas hermenéuticas que tanto influjo han tenido en el siglo XX. Ni siquiera conserva la presunta pureza del pensamiento de cada uno de estos autores. Más bien, son removidos y desordenados. Son reinventados. En este sentido, si queremos continuar el gesto de Deleuze no debemos de buscar las huellas del desarrollo

⁶⁸⁰ D, pág. 21.

⁶⁸¹ Véase Mandelbaum, J.: *Jean-Luc Godard, Cahiers du cinema*-El País, Madrid, 2008, pág. 24: “[Godard] anuncia el uso contemporáneo del sampling; no deja, en una palabra, de interrogarse por el vínculo entre las cosas, por muy alejados que puedan parecer a primera vista los términos de esta relación”

⁶⁸² Liandrat-Guides, S. y Leutrat, J.-L.: *Cómo pensar el cine*, Cátedra, Madrid, 2003, pág. 108.

genético de su pensamiento, a pesar del alto interés que puede tener como ha demostrado Michael. Hardt⁶⁸³, sino proceder de forma rizomática y antigenealógica, multiplicando las líneas multiconectivas, abriéndonos a la experimentación, produciendo una lengua heterogénea. Se trata, en todo caso, de transformar cada autor en el contacto con los otros y cada corriente filosófica en la alianza con las demás, pues el pensamiento siempre se construye entremedias, en la diferencial. El acto productivo, por tanto, se encaminará a sacar el empirismo, el vitalismo, el idealismo o el racionalismo de sus leyes y determinaciones para promover una nueva cartografía (y una nueva topología) del pensar. Si las corrientes de pensamiento o los géneros filosóficos están encorsetados y constreñidos según delimitaciones y prescripciones cerradas; la función de la pragmática filosófica consistirá en romper ese orden de la representación mediante fusiones e hibridaciones impredecibles. Si en la síntesis heterogénea de componentes advertimos como fundamental el modo de construir diferenciales entre los elementos de las imágenes –y de modo menos explícito entre los elementos de los conceptos- en la síntesis heterogénea de géneros o de complejos buscaremos el modo de producir diferenciales entre las constelaciones de conceptos que cristalizan en un género filosófico concreto: género vitalista, empirista o racionalista (para la filosofía); género policíaco, musical, cómico o dramático (para el cine).

Cuando Deleuze construye el concepto de diferencia interna –a partir de la lectura de Bergson- observamos como hace hincapié en los elementos que conforman este concepto: unidad, cosa y concepto. Es decir: descubrimos como la diferencia interna es la unidad o la identidad entre la cosa y su concepto⁶⁸⁴. Esto supone una demoledora inversión del platonismo, una puesta en escena de un empirismo que desarrolla la mayor potencia de creación de conceptos jamás soñada, ya que los conceptos son las cosas mismas en estado libre y salvaje. Sin embargo, esta multiplicidad de elementos en el concepto va a dar origen a una multiplicidad de conceptos que se unen a su vez para construir una serie de pensamiento, una filosofía genérica. En este sentido, podemos definir los conceptos como multiplicidades de elementos que desencadenan un movimiento de interacción con otras multiplicidades de elementos en interacción. Así, surge la serie conceptual que da lugar a un género filosófico. Para arrojar luz sobre este proceso vamos a poner ejemplos concretos.

⁶⁸³ Hardt, M.: *Deleuze. Un aprendizaje filosófico*, Paidós, Barcelona, 2007.

⁶⁸⁴ Véase Deleuze, G.: “El concepto de diferencia en Bergson” [En ID]

Bergson conecta los conceptos de diferencia, duración e impulso vital para construir un género filosófico: el vitalismo. Del mismo modo, Nietzsche conecta los conceptos de superhombre, voluntad de poder o eterno retorno para levantar la bandera de un vitalismo diferente. Pero, en una vuelta de tuerca más, en un “más difícil todavía”, Deleuze descontextualiza los conceptos que le interesan de cada autor, los transforma y los interrelaciona o sintetiza según la lógica productiva del devenir. Una producción que podemos llamar transgénica. Una producción que disuelve las fronteras y las demarcaciones del empirismo, el vitalismo, el racionalismo y el idealismo, que descoloca las estructuras definidas de cada género filosófico para movilizar un *topos* más fluido. Así, hemos pasamos de las variables intra-conceptuales que en la síntesis producían un concepto, a las variables inter-conceptuales que producen una serie de conceptos. Ahora bien, nunca hay cierre del concepto ni cierre de la serie de conceptos debido al estado de modulación que impide la total totalización, esto es, debido al proceso transemiótico que opera dentro y fuera del concepto.

Sin embargo, no basta con indicar como modulan las series conceptuales en la filosofía deleuzeana. Nuestro propósito amplifica el proceso transemiótico no sólo a las síntesis de las series conceptuales sino también a las series audiovisuales. De este modo, vamos a dar continuidad al proceso de variación genérica encarnado en el cine de Godard y en la filosofía de Deleuze de cara a construir una síntesis transgénica de las series conceptuales y las series audiovisuales. Sólo así se hará visible el proceso transgénico de producción. Un proceso que no deja de ser intempestivo y, en consecuencia, revolucionario⁶⁸⁵. Un proceso que sirve, como vislumbra Pardo, para adentrarse en el magma del CsO:

La propia historia de la filosofía es el Cuerpo sin Órganos de las ideas, y la revolución anticronológica introducida en ella sirve para establecer esa síntesis disyuntiva del pensamiento que permite sobrepasar los presuntos abismos entre empirismo y racionalismo, entre racionalismo e irracionalismo, experimentación filosófica y experimentación plástica, literaria, dramática, cinematográfica o musical⁶⁸⁶.

⁶⁸⁵ Pellejero, E.: *Deleuze y la redefinición de la filosofía*, Universidad de Lisboa, 2005, pág. 53: “En la historia, lo inactual, lo intempestivo, tiene un nombre: la revolución”.

⁶⁸⁶ Pardo, J. L.: *Deleuze: violentar el pensamiento*, pág. 55.

Tomemos la medida de esta revolución anticronológica de las síntesis genéricas en el encuentro-juego entre Deleuze y Godard de cara a romper no sólo con los géneros standarizados sino también con el engranaje causal de los relatos clásicos que han estudiado Propp y Greimas. Se trata, de algún modo, de poner en práctica un modelo antinarrativo⁶⁸⁷ basado en la circulación de géneros: una circulación que produce una narración dispersa y fragmentaria, una narración con *nexos inconexos* entre Deleuze y Godard.

Volvamos a tirar los dados recordando que “la mayor lección de Nietzsche es que pensar es crear. Pensar, lanzar los dados”⁶⁸⁸.

⁶⁸⁷ Sobre la antinarración véase Casetti, F. y Chio, F. di: *Cómo analizar un film*, págs. 191-194. Véase también Robbe-Grillet, A.: *Por una novela nueva*, Seix Barral, Barcelona, 1965.

⁶⁸⁸ Deleuze, G.: “Prólogo a la edición americana de Nietzsche y la filosofía” [En RL, pág. 191]

5.2. CONTRA LOS GÉNEROS (I): BERGSON (Y) *UNE FEMME EST UNE FEMME*.

¿Qué roba, por tanto, Deleuze a los diferentes géneros filosóficos? Para componer el problema que subyace a esta pregunta tendríamos que recorrer brevemente las diferentes capturas conceptuales que desarrolla en el interior de cada género filosófico o serie conceptual para luego observar las síntesis que produce. En primer lugar, vamos a ver los elementos que recoge dentro de la esfera genérica del vitalismo haciendo una especial incisión en el carácter reduccionista de una concepción filosófica a los límites de un género filosófico. Bergson y Nietzsche, según la Historia oficial de la filosofía, son filósofos vitalistas que se diferencian en múltiples matices.

Bergson define a la vida como el proceso de la diferencia, como la tendencia indeterminada e imprevisible que va creciendo en forma de haz. Este carácter indeterminado no es algo accidental sino, por el contrario, la esencia constitutiva de la vida, pues el desarrollo y crecimiento de una forma viva o de una tendencia vital es un movimiento de diferenciación y divergencia. La vida difiere de sí misma y esa diferenciación comporta una gran variedad de formas, matices y grados. Este movimiento de diferenciación abre una polémica contra la tradición hegeliana y la dialéctica ya que la diferencia, en el seno, en el vientre de la dialéctica, acaba siendo abstracta. Es decir: la oposición entre los términos contradictorios, dentro de la dialéctica, elude la variedad, los grados y los matices. Tan solo hay dos opciones: lo que es (tesis) o y lo que no es (antítesis). De modo que los términos en contradicción son cerrados, fosilizados, inmóviles y absolutos, lo que trae consigo la imposibilidad del movimiento. Si en la dialéctica hay movimiento, éste es un movimiento falso, pues la diferencia entre los términos es absoluta y general, y no comporta diferencias de grado ni de matices. Así, si Hegel exterioriza la diferencia y la vuelve abstracta con la intención de construir un espacio de determinaciones fijas; Bergson interioriza la diferencia, la concretiza y construye un espacio indeterminado en continua fluctuación. Si la vida es la producción de la diferencia, como apunta Bergson, habrá que abandonar la diferencia exterior y el espacio determinado y fundar un espacio indeterminado donde proliferen diferencias internas. Ya apuntamos como se constituía la diferencia interna en la ontología bergsoniana: la diferencia interna es la unidad entre la cosa y su concepto, esto es, para cada cosa hay un concepto exclusivo. Como dice Deleuze en uno de sus artículos sobre la filosofía bergsoniana: “Lo que él rechaza es el tipo de distribución que

sitúa a la razón de parte del género o la categoría (...) el verdadero concepto ha de llegar hasta la cosa”⁶⁸⁹. Así, la vida es la diferencia, la expresión de un matiz. Esta expresión del matiz no generaliza la cosa sino que la concreta, la individualiza, la singulariza, pero como singularidad variable que difiere.

Cuando Godard reflexiona sobre la necesidad que tiene un film de ser simplemente un film, al margen de las prescripciones genéricas y al margen de las reglas del cine establecido⁶⁹⁰, está muy cerca de la concepción bergsoniana de la diferencia como identidad entre el concepto y la cosa. Cada film es único, concreto, singular y debe, como afirma Robbe-Grillet de la novela, “inventar su propia forma”⁶⁹¹. El cine de Godard va a inventar su propia forma a través de la hibridación entre géneros y con la idea de salir de la lógica clasificatoria y del sistema de determinaciones, de censuras y de verosimilitudes⁶⁹² que imponen los géneros. Sus films son la expresión de diferencias genéricas que anulan la identidad de cada género y ponen en marcha una variedad de líneas narrativas. Si Godard fuese hegeliano, como algún estudioso apunta, no sintetizaría diversos géneros cinematográficos en el mismo film sino que primero haría un film de trágico (como el ser), luego una comedia (como la nada) y, finalmente, un melodrama (como el devenir). Si la diferencia es exterior y las determinaciones fijas, cada film de género sería una determinación y no podría contaminarse con otros géneros-determinaciones. Ahora bien, cada film de Godard difiere de sí mismo en tanto que la lógica de sus narraciones es una lógica divergente donde cada género se entrecruza con los otros dando lugar a una gran variedad de formas y de diferencias de grado. No mentiríamos si aseguramos que Godard hace films de género, pero también es verdad que dentro de este film hay matices de otros géneros que desvirtúan la esencia de un género-determinación. Por esta razón, la siguiente afirmación de Bergala nos

⁶⁸⁹ Deleuze, G.: “El concepto de diferencia en Bergson”, [En ID, pág. 50]

⁶⁹⁰: Cott, J “Godard: Born-Again filmmaker”, Rolling Stone, 27 de noviembre de 1980 (Entrevista con Godard): “(...) *aun cuando se trate de un muchacho americano que hace su primera película, le considero como un padre o una madre e intento rebelarme contra él. Soy más viejo que él, pero mi cine es más joven porque no tiene reglas, y él tiene un montón de reglas*”.

⁶⁹¹ Robbe-Grillet, A.: *Por una novela nueva*, pág. 14.

⁶⁹² Sobre la relación entre el género, la censura y la verosimilitud véase Metz, C.: “El decir y lo dicho en el cine” [En *Comunicación 1. Ideología y lenguaje cinematográfico*, Alberto Corazón, Madrid, 1969, pág. 95-96]: “*Verosimil es quello que se adapta a las leyes de un género preestablecido [...] es reducción de lo posible, representa una restricción cultural y arbitraria entre los posibles reales, es inmediatamente censura*”

parece un tanto dogmática: “[*Operation béton* es] la única película de género que ha rodado respetando las leyes de susodicho género”⁶⁹³

Correlativamente, si Godard contamina la pureza de los géneros desde la heterodoxia de los géneros cinematográficos, Deleuze va a construir una suerte de sistema de relevos: una evolución de los problemas que se apoya en la lectura desviada de otros filósofos que se relevan unos a otros para construir una línea de desterritorialización en el pensamiento. De lo que se trata es de deformar las formas filosóficas y cinematográficas, las series conceptuales y las audiovisuales para construir, sobre esa base informal, una topología, un suelo, un campo heteromorfo. O lo que es lo mismo: reconstruir desde el plano de inmanencia de universal variación de lo visible y lo pensable los intervalos, intersecciones o síntesis heterogéneas conceptuales y audiovisuales que se producen. Ya vimos como estos intersticios se producían en los niveles moleculares o microtextuales, esto es, en los componentes de las imágenes y los componentes de los conceptos. Ahora se trata de describir las líneas de interrelación entre complejos textuales que conforman los códigos determinados por la tradición, es decir, entre las imágenes que conforman series genéricas audiovisuales y los conceptos filosóficos que se engranan para producir series conceptuales. Al igual que un concepto y una imagen se componían de una multiplicidad de componentes en interrelación, las series audiovisuales y las series conceptuales también componen multiplicidades abiertas en continua transgresión genérica. Tanto el cine como la filosofía se componen de series de géneros coexistentes en ondulación permanente. Así, hemos pasado de la multiplicidad molecular de los componentes a la multiplicidad molar de las series de imágenes y conceptos.

Veamos un ejemplo. En *Une femme est une femme*, Godard compone una ecuación fílmica donde se distribuyen los complejos productivos heterogéneos según los colores de la bandera francesa. En rojo, los creadores (“Beauregard”, “Ponti”, “Godard”, “Coutard”, “Legrand”, “Evein”, “Guillemot”) que se relacionan con el “cine”. En blanco, los géneros y las formas artísticas que entran en metamorfosis (“Comedia francesa”, “musical”, “teatral”, “opera”, “sentimental”) y el soporte físico del film (“Eastmancolor”, “Fran chement scope”). Y en azul aparece al día en que se

⁶⁹³ Bergala, A.: Cahiers du cinéma, nº 437, noviembre 1990.

desarrolla la trama (“14 de julio”) y una referencia a uno de los creadores que inspira el film y que dona el apellido a uno de los protagonistas (“Lubisth”):

BEAUREGARD

EASTMANCOLOR

PONTI

FRAN CHEMENT SCOPE

GODARD

COMÉDIE

FRANÇAISE

COUTARD

MUSICAL

LEGRAND

THÉÂTRAL

EVEIN

SENTIMENTAL

GUILLEMOT

OPÉRA



Los géneros, sin duda, suponen una determinación fija, una ley, una prescripción que delimita el contenido y la forma de una obra. Cada género tiene un centro y un límite y su mezcla o su síntesis son censurados por los defensores del preceptivismo clásico, por los ortodoxos y puristas de la creación. Ahora bien, en el caso del cine, este preceptivismo es puesto en marcha por la industria: “la teoría de los géneros en el cine ha seguido una línea clásica, que subraya la primacía del discurso de la industria, junto con el efecto global que éste produce en el espectador”⁶⁹⁴.

Sin embargo, la teoría de géneros sufre una mutación en la modernidad y abandona el preceptivismo para apostar por la hibridación de los géneros clásicos. Esta hibridación hay que entenderla como práctica de producción de géneros nuevos e insólitos y no como un simple *pastiche*. De esta práctica de hibridación que ha venido poniéndose en marcha a lo largo de la historia, de Cervantes a Joyce, son deudores Deleuze y Godard.

Pero *Une femme est une femme* no es solamente una síntesis de géneros, sino simplemente un film. O, más bien, justamente un film. Godard se posiciona al margen de las imágenes, las ideas o los géneros justos, al margen de las configuraciones o formas ajustadas al orden signifiante que impone la Historia del cine. Para salir del orden genético-evolutivo, para huir de los ordenamientos de poder y de las determinaciones fijas que imponen un molde a la creación y el pensamiento hay que producir justo imágenes, es decir, justo un film. De lo contrario, encadenaríamos el film a la segmentarización clasificatoria y genética, y le haríamos dependiente de una evolución histórica y de una jerarquía clasificatoria. Así, si lo que queremos es crear no hay otro modo de hacerlo: hay que ir contra el orden de determinaciones fijas de las

⁶⁹⁴ Altman, R.: *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, 2000, pág. 36.

clasificaciones y contra el orden evolutivo de la historia. En definitiva, hay que producir una contramemoria, una contrahistoria que, en cierta manera, emborrona lo claro y distinto de la historia por medio de la nostalgia, siempre temblorosa y emocional: “*Une femme est une femme*” es la nostalgia de la comedia musical”⁶⁹⁵.

Ahora bien, para construir esta contrahistoria hay que constituir una teoría y una práctica de lo que hacemos. Esto es, para construir un film hay que experimentar y hacer rizoma sobre los ordenamientos, las genealogías, las jerarquías y los sistemas centrados que impone la lógica de los géneros cinematográficos. En cierto sentido, *Une femme est une femme* es un film rizoma, un film-matiz – en el sentido bergsoniano- un tejido de conjunciones genéricas y de series audiovisuales que no cesan de variar. Y es justo la variación, el puro movimiento, lo que determina la belleza en Godard⁶⁹⁶. Este film no supone un centro o una estructura homogénea, sino una textualidad diferencial donde se conectan heterogeneidades: no sólo las heterogeneidades genéricas o series audiovisuales (ópera, musical, sentimental, etc...), que en este punto son las que nos interesan, sino también heterogeneidades enunciativas compuestas por el director, los productores, el operador de cámara, etc... En este sentido, Godard compone su film mediante colisiones de diferencias de géneros que desencadenan una línea de fuga activa transgenérica, una línea de fuga que supone la interrelación de series de imágenes que pertenecen a un género con un contorno definido. Sin embargo, esta interrelación, apuntémoslo, destruye la identidad genérica de cada una de las series audiovisuales. En cierto sentido, la interrelación es el campo de batalla de las series audiovisuales.

¿Campo de batalla o fábrica de producción? Tendríamos que advertir que el cine y la filosofía son disciplinas que se componen de síntesis de rupturas. La combinación de géneros es un campo de batalla donde se disuelve la identidad de los mismos en función de la emergencia de un intersticio: lugar del devenir, fabrica de las diferencias, paradoja, movimiento. Si en una serie de imágenes podemos ver reflejado un género determinado, esta serie diremos que es homogénea. Por el contrario, si una serie audiovisual genérica se mezcla con otras cinco series, entonces no será posible delimitar

⁶⁹⁵ Cobos, J. y de Erice, G. S., “Entrevista con Godard”, Film Ideal, nº 111, 1963, pág. 9.

⁶⁹⁶ Véase Aumont, J.: *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, P.O.L., París, 1999, pág. 98: “Pura emoción porque puro ritmo; pura forma porque puro movimiento: no bella, sino pura y enérgica- tal es la bella forma que Godard ha inventado para el cine”.

ni determinar un género y, por tanto, diremos que este cúmulo indiferenciado de series produce una entidad transgenérica. La simultaneidad de varias series de imágenes genéricas, por tanto, pone en movimiento un devenir pues, justamente, esta simultaneidad diluye la identidad y afirma una diferencia entre diferencias, afirma un movimiento entre movimientos. En este sentido, *Une femme est une femme* es una film-batalla que sintetiza series audiovisuales de diferentes géneros en un espacio heterogéneo. De algún modo, los géneros delimitan un espacio recorrido homogéneo y trillado que nada tiene que ver con el movimiento como lugar heterogéneo, como lugar de la batalla, como lugar de la producción y la creación.

Hay que señalar que en este film se dan una serie de intersecciones entre series que es preciso comentar. En primer lugar, la intersección entre la serie musical y la serie de la comedia que son las que crean el contorno de la especificidad del film como muestran los títulos de crédito. En segundo lugar, la intersección entre estas series primarias y otras series secundarias como, por ejemplo, la serie del género policial. En tercer lugar, la intersección entre la serie de la comedia musical y la serie de la idea de la comedia musical. En cuarto lugar, la intersección entre la comedia y la tragedia. Y, por último, la intersección entre el documento y la ficción. Estas intersecciones crean espacios-tránsito o transtopías intergenéricas que impiden la coagulación de los géneros y afirman, en cierto sentido, la diferencia de naturaleza constitutiva de cada film trasngenérico.

Aunque *Une femme est une femme* es una comedia y un musical, su textura no es ajena a series audiovisuales de otros géneros como el policíaco:



Policía: “*Un terrorista ha puesto una bomba cerca. ¿Podemos echar un vistazo?*”

En esta secuencia parece que hay una contaminación de *Le petit soldat* –film policíaco que rodó justo antes de *Une femme est une femme*–, lo que nos conduce a pensar que Godard compone siempre sus films como una estructura abierta y en conexión rizomática con sus otros films. Así, un film ya no es un centro de sentido, una estructura arbórea y cerrada, sino un film-movimiento que entra en variación con otros films-movimiento. Un film que pierde su identidad, que ya “no es”. Un film que deviene con los otros films según la lógica de la conjunción Y. Así, la variación de unos films sobre otros pone en movimiento lo que podemos definir como una pragmática transgenérica: una práctica de las imágenes que funciona cuando “estropea” los diversos géneros legados por la tradición cinematográfica. Esta práctica fílmica crea una transtopía de género en tanto que el film no se circunscribe bajo un género específico, sino que pone en práctica una multiplicidad de géneros. En el preceptivismo ocurre algo parecido a lo que ocurre en el campo de la metafísica según Bergson: “El concepto y el objeto son dos cosas, y la relación del concepto con respecto al objeto es de subsunción”⁶⁹⁷. La metafísica funciona, de este modo, sometiendo una multiplicidad de objetos bajo un mismo concepto. La teoría de géneros, por su parte, funciona y se desarrolla sometiendo toda obra, todo objeto, a un modelo (o género) preestablecido.

Así, podemos afirmar que una cosa es pensar la diferencia entre los diversos géneros, diferencia exterior a las propias obras, y otra cosa es pensar la diferencia interior a las propias obras, es decir, los grados y las tonalidades genéricas que se coimplican dentro del contorno del film: “Cuando las cosas se convierten en matices del concepto, el concepto mismo se convierte en cosa”⁶⁹⁸. Es decir, cuando las obras se conforman con diversos matices de diversos géneros, entonces el propio género se identifica con la obra, con el film singular. Por ello, Godard, en cada uno de sus films, crea géneros específicos que no se ajustan a modelo alguno. Cada film conforma un género. Cada film dinamita la idea de género como modelo de totalitarismo abstracto.

En este sentido, si hay una perspectiva bergsoniana en Godard, ésta es sin duda la que hace referencia al estatuto singular de sus films. Estos no son films ajustados a modelos o a géneros sino films que utilizan una multiplicidad de matices de géneros de cara a destruir la propia idea de género. De este modo, los géneros se han convertido en

⁶⁹⁷ Deleuze, G.: “El concepto de diferencia en Bergson” [En ID, pág. 59]

⁶⁹⁸ Deleuze, G.: “El concepto de diferencia en Bergson” [En ID, pág. 59]

géneros diferenciales que ya no se distinguen en el exterior de los films, esto es, que ya no se diferencian según una teoría de modelos, sino que constituyen una diferencia interna en el seno del film. Una diferencia entre géneros que no deja de diferenciarlos, que no deja de emborronar sus perfiles y de poner en rotación sus formas y sus cualidades estilísticas.

Por otro lado, hay que añadir que Godard asegura que “el film no es una comedia musical. Es la idea de la comedia musical”⁶⁹⁹. Y como las ideas son multiplicidades diferenciales y abiertas a otras multiplicidades diferenciales, entonces el film es una idea de ideas en mutua relación, es decir, un diferencial, un intersticio, un “entre” en variación. En la ontología deleuzeana (y en la bergsoniana) las ideas –y los seres-- sólo existen en relación diferencial y recíproca con las otras ideas, es decir, la idea es el sistema de alianzas entre diferencias que se determinan mutuamente: “La Idea tiene como objeto la relación diferencial: integra la variación como grado de variación de la relación misma (...) Lo que define la síntesis universal de la Idea (Idea de la Idea) es la dependencia recíproca de los grados de relación; y en el límite, la dependencia recíproca de las relaciones entre ellas”⁷⁰⁰. En este sentido, el film de Godard abre la serie audiovisual del género musical a la serie audiovisual del género policíaco pero, también, abre el film a los otros films de su obra cinematográfica. Aun así no se cierra aquí el proceso de comunicaciones. Todo su cine es un Todo Abierto que conecta “su melodía” personal con el universo. Siempre hay un conjunto más grande que es reencuadrado a condición de que posibilite un nuevo fuera de campo: de los componentes de la imagen a la imagen, de la imagen a las series de imágenes, de las series de imágenes al film del film al cine, del cine al universo. Esta línea comunicante en movimiento es una de las líneas que se pretendemos dibujar en el presente trabajo entre Deleuze y Godard.

Otra línea comunicante entre entidades genéricas es la que se da entre la comedia y la tragedia. El propio Godard cuenta que el origen de este film parte de la inversión combinatoria de una fórmula de Chaplin: “La visión de conjunto de la película la tuve con una frase de Chaplin que dice: La tragedia es la vida en primer plano; la

⁶⁹⁹ Godard, J.-L.: “Entrevista con Godard”, a cargo de Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe y Bertrand Tavernier, Cahiers du cinéma, nº 138, diciembre de 1962. [En *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, Barral, Barcelona, 1971].

⁷⁰⁰ DR, pág. 264.

comedia, la vida en plano general. Yo me dije: “Voy a hacer una comedia en primer plano; la película será tragicómica”⁷⁰¹. Además, podemos observar como Godard hace un comentario en la voz en *off* en el que dice con cierta ironía: “*No se si esto es una comedia o una tragedia pero es una obra maestra*”. Un ejemplo de esta conexión tragicómica se da en el diálogo que analizamos en III. 2.2.2. Tipos de relación imagen/texto, donde Angéla y Emile se insultan por medio de portadas de libros, siempre encuadrados en primer plano (momento trágico) y donde van modificando la expresión de sus rostro (sobre todo Anna Karina, frunciendo el ceño unas veces, otras esbozando una sonrisa) y las propias expresiones de los libros (tachando y modificando los títulos de los libros) lo que da cuenta de un momento que no deja de ser cómico. El exceso de teatralidad de este momento, la impostura de sus actitudes de los personajes, es la que suaviza, o más bien matiza, la discusión de la pareja.

Pero, en fin, continuemos con el sistema de hibridaciones e intersecciones entre los géneros. André S. Labarthe en un texto de 1961 define *Une femme est une femme* como “uno de los más bellos documentales que conozco dedicados a una mujer”⁷⁰². McCabe, por su parte, dice que “se trataba de una comedia musical a lo Rouch y lo Bazin”⁷⁰³. ¿Cómo lo que en principio parece una comedia musical puede leerse ahora como un documental? El propio Godard nos da la clave: “Creo que parto más bien del documental para darle la verdad de la ficción”⁷⁰⁴. Pero ¿qué estrategias son las que pone en movimiento Godard para alcanzar la verdad de la ficción? ¿Cómo encontrar el intersticio entre la ficción y el documental? ¿Cómo alcanzar ese lugar híbrido intergenérico? ¿Cómo producir ese devenir-documental de la ficción y ese devenir-ficción del documental? Labarthe, para responder a esto, acude al método godardiano de filmación, es decir, a la estrategia de captura de lo imprevisto en el seno de la actuación, a la forma de registro de lo involuntario como momento indispensable para alcanzar la verdad: “Todo el esfuerzo de Godard consiste, en buena lógica, en multiplicar los obstáculos para obtener un gesto imprevisto, una mímica incontrolada, una entonación involuntaria, en todos los casos; minutos extraordinarios de verdad. Las debilidades le atraen mas que la coraza; por ello llega a preferir una mala toma a una buena (incluso a

⁷⁰¹ Godard, J.-L.: “Entrevista con Godard”, a cargo de Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe y Bertrand Tavernier, Cahiers du cinéma, n° 138, diciembre de 1962.

⁷⁰² Labarthe, A. S.: “Mejor las debilidades que la coraza”, Cahiers du cinéma, n° 125, noviembre 1961.

⁷⁰³ McCabe, C.: *Godard*, pág. 154.

⁷⁰⁴ Godard, J.-L.: “Entrevista con Godard”, a cargo de Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe y Bertrand Tavernier, Cahiers du cinéma, n° 138, diciembre de 1962.

yuxtaponer una y otra)”⁷⁰⁵. A esta vía seguida por Godard, a este camino que busca la verdad dentro de la no-verdad de la ficción y que busca el acierto dentro del error, podemos denominarla vía de las deformaciones, en el sentido de que la captura dentro del marco de la ficción busca un momento de no-ficción que desencadena una naufragio de la forma de los géneros, un delirio de las determinaciones que desencadena una afirmación de la pluralidad, construyendo así, una síntesis de unidades heterogéneas, un espacio entre lo documental y la ficción, entre lo planificado y lo incontrolado. Esta síntesis se hace patente en las secuencias donde los personajes del film abandonan la ficción para dirigirse al espectador. Veamos tres ejemplos de muestra:



Antes de representar nuestra pequeña farsa saludemos al respetable



- *¿en que piensas?*
- *En nada. Pienso, luego existo.*

⁷⁰⁵ Labarthe, A. S.: “Mejor las debilidades que la coraza”, Cahiers du cinéma, n° 125, noviembre 1961.



No sé que decir

En este film, Godard no deja de establecer vínculos entre la sinceridad (el realismo, el documento, la improvisación) y la interpretación (la ficción, el teatro, la planificación). ¿Cómo lo hace? Como afirma Collet “Buscando a la vez la sinceridad y el juego interpretativo, la verdad del realismo y la del teatro”⁷⁰⁶. O como dice Viota comentando el tercer ejemplo: “Máxima verdad y máximo artificio a la vez: la pantalla y la cámara bien presentes, el personaje acosado como quería Rossellini para que surgiera su verdad y la réplica que hace aparecer a la actriz tras el personaje. Porque parece que es la propia Anna Karina quién ya no sabe cómo “seguir en personaje” ante la insistencia de la cámara. Sensación de verdad absoluta, pero fruto de una sabia construcción”⁷⁰⁷. Incluso la crítica americana ha hecho hincapié en esta cuestión de la interrelación entre ficción y realidad⁷⁰⁸.

Volviendo a Bergson, y para finalizar este punto donde la serie del vitalismo bergsoniano se alía, se cruza y se intersecta con las técnicas inter-genéricas de *Une femme est une femme*, habría que apuntar que el método godardiano de creación y la ontología bergsoniana se identifican en dos sentidos. Por un lado, Godard busca capturar lo imprevisible al igual que Bergson define la vida como el proceso de la diferencia sin finalidad, imprevisible e indeterminado. Pero, por otro lado, Godard construye justo un film, justo una singularidad compuesta de géneros diferentes del mismo modo que Bergson construye justo un ser como identidad de la cosa y su

⁷⁰⁶ Collet, J.: *Jean-Luc Godard*, “Cinéma d’aujourd’hui”, 1963.

⁷⁰⁷ Viota, P.: *Jean-Luc Godard. Uno cuantos hechos precisos*, pág 6.

⁷⁰⁸ Lacker, B.: “Godard’s Ironic Erotics in *Une Femme Est Une Femme*”, Mercer street, pág. 210: “*Une Femme Est Une Femme* plays with our notions of truth and falsehood and blurs the boundaries between frivolity, irony, and seriousness”.

diferencia. Esta singularidad de la vida al margen de los géneros se puede encontrar gracias al uso del montaje. En *Histoire(s) du cinéma* Godard da algunas clave sobre esta problemática en una de sus personales reflexiones: “*montaje atractivo sin signos de puntuación, no estamos en una novela policíaca... el cine es otra cosa, y en primer lugar la vida, lo que no es nuevo pero es difícil hablar de ella, apenas se puede vivirla y morir... la vida es el sujeto con el scope y el color como atributos*”

En definitiva, *Une femme est une femme* supone no *une femme* justa, sino justo *une femme*: al margen de los géneros de mujer, al margen de una abstracción o de una categoría de mujer, al margen de *une femme* ajustada a las significaciones dominantes.

5.3. CONTRA LOS GÉNEROS (II). NIETZSCHE (Y) LOS GÉNEROS INTERCALARES

Volviendo al carácter transgenérico de la filosofía deleuzeana y a la síntesis que establece entre géneros filosóficos, deberíamos en este punto continuar y seguir el rastro de la línea del vitalismo, es decir, de la serie conceptual que compone eso que la historia oficial de la filosofía llama filosofía vitalista y que se integra en el pensamiento de Deleuze junto a otros géneros filosóficos o series conceptuales. Ya vimos como para Bergson la vida es el proceso de la diferencia. Ahora toca el turno de ver como funciona el vitalismo en el Nietzsche de Deleuze, esto es, en el devenir-Nietzsche de Deleuze.

¿En que sentido decimos que Nietzsche es vitalista? Esencialmente, el concepto de vida es uno de los ejes que recorre sus libros, libros llenos de inquietud vital, y que promueven un retorno, una vuelta a la unidad del pensamiento y de la vida. La historia de la filosofía ha marginado la vida y ha levantado una gran muralla de conocimientos que la acorralan, acordonan y enclaustran. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, uno de los textos más lúcidos de Nietzsche, lanza un dardo contra el conocimiento para argumentar que la Idea como objeto de conocimiento anula la amplia variedad de diferencias vitales en pro de una abstracción universal, reduccionista y pobre: “En algún apartado rincón del universo centelleante, desparramado en innumerables sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales inteligentes inventaron el conocimiento. Fue el minuto más altanero y falaz de la “Historia Universal””⁷⁰⁹ La Historia del Conocimiento ha recluso a la vida y la ha aislado del pensamiento. Es preciso volver y retornar al momento pre-filosófico donde vida y pensamiento constituían una unidad, donde la vida inspiraba formas y pensamiento y el pensamiento maneras de vivir, donde como dice Deleuze en uno de sus estudios sobre el filósofo alemán “la vida activa el pensamiento y el pensamiento afirma la vida”⁷¹⁰. Este retorno a la unidad vida-pensamiento es, sin duda, una de las premisas del esquizoanálisis. Recordemos que el esquizoanálisis sólo pide un poco de contacto con el exterior, con la realidad real. La fórmula “Paso de los libros. Lo que yo quiero es vivir” que Marianne pronuncia en *Pierrot le fou* tiene una resonancia decididamente

⁷⁰⁹ Nietzsche, F.: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, [En *Textos de filosofía para la prueba de acceso a la universidad*, Anaya, Madrid, 2004, pág. 108]

⁷¹⁰ SKN, pág. 277.

nietzscheana. Podemos descomponer dicha fórmula en varios momentos que ilustrarían de algún modo el pensamiento de Nietzsche. El primer momento de la fórmula, “Pasar de los libros”, supone el momento de la crítica de los valores establecidos, de los pensamientos enquistados que juzgan la vida y la oponen valores superiores, es decir, a lo que llama Nietzsche valores ultramundanos. El segundo momento, “lo que yo quiero es vivir”, es el momento de la vida como creación de nuevos valores al margen de los libros, la historia, el conocimiento. La vida como lugar de la invención de una nueva ontología: una ontología del devenir, del movimiento, de la inmanencia. La Historia de la filosofía ha juzgado, limitado y medido la vida según valores superiores, valores que estaban más allá de la vida: lo Verdadero, lo Bello, el Bien. Estos valores someten la diversidad de las formas de vida y de los movimientos de pensamiento bajo la identidad, bajo lo Uno de lo Verdadero, lo Bello, lo Bueno. De modo que si queremos salir del orden de la representación como orden de la determinación es preciso, además, salir del orden de la historia como orden genético. Sólo rompiendo los ordenamientos de la Historia podremos acceder a la “filosofía del futuro”, a la filosofía fuera del tiempo, a la filosofía intempestiva⁷¹¹.

Si aplicamos esta crítica-creativa a la crítica de los géneros filosóficos y fílmicos tendríamos que establecer una analogía entre los valores superiores y los géneros. Si los valores superiores subyugan la vida, los géneros subyugan el pensamiento y la creatividad. En este sentido, la crítica-creativa tendría que apoyarse en la potencia de la diferencia para acabar con los procesos identitarios y afirmar la multiplicidad y el movimiento. Además del concepto de vida, Nietzsche va a componer un concepto de fuerza que nos puede interesar en este punto. Deleuze encuentra en este concepto nietzscheano de fuerza una noción que le va a servir para acabar con los valores superiores y, según la analogía que hemos sugerido, va a derretir el marco que imponen los géneros. Hay que señalar que la fuerza siempre es plural y múltiple, pues sólo se puede definir relacionándola con otra fuerza: “Únicamente la fuerza tiene por ser el

⁷¹¹ Pellejero, E.: *Deleuze y la redefinición de la filosofía*, pág. 158: “Deleuze comprende que para pensar la creación de lo nuevo, la ruptura con las condiciones de surgimiento y la divergencia respecto de la historia, no le alcanza con la sucesión temporal lineal, el tiempo cronológico del pasado, el presente y el porvenir. Es así llevado a repensar el tiempo según un esquema estratigráfico que expresa el antes y el después en un orden de superposiciones”

relacionarse con otra fuerza”⁷¹². Por tanto, esta fuerza es plural y diferencial y, en consecuencia, no tiene un centro o una perspectiva única.

Vemos como la unidad vida-pensamiento y la caracterización de la fuerza como relación van a desencadenar un pensar al margen de la muerte y de lo Uno. La Idea platónica y hegeliana, como ya hemos advertido en II.1. El plano de inmanencia, impone la muerte mediante la reducción de la relación de fuerzas o pluralidades al orden identitario de lo Uno. La vida, por el contrario, alimenta la relación de fuerzas y saca al pensamiento de su letargo ultramundano y de su centro soñoliento. Así, este alejamiento del centro impuesto por la Idea puede trasponerse a los géneros, lo que conlleva la eclosión y la afirmación de una pluralidad de centros genéricos coexistentes en perpetua desproporción y asimetría. Esta forma de desvío, sin duda, anula toda segmentación jerárquica y armónica, algo que no deja de latir en la profundidad de las obras de Godard y Deleuze. En cierto sentido, tanto Godard como Deleuze participan de la quiebra de los órdenes tonales que los músicos de principios de siglo desarrollaron en el campo de lo teórico y de lo práctico. El rechazo de Schönberg al sistema tonal es comparable al repudio godardiano de la dramaturgia clásica y de las reglas que imponía la técnica “oficial” cinematográfica. De igual modo, Deleuze desconfigura el sistema tonal de la historia de la filosofía y su construcción genético-clasificatoria, sus constantes y sus centros, su estabilidad y sus determinaciones, para afirmar una línea de variación infinita del pensamiento.

Ahora bien, poner en variación todos los códigos genéricos producirá nuevas diferencias al margen de las dominantes, las constantes y los universales, es decir, pondrá en movimiento una asincronía entre las series audiovisuales que componen un género y las series de conceptos que limitan una corriente filosófica como regla de juego donde en cada tirada, en cada intersticio, se pone en juego la propia regla. Es decir, la regla de juego impuesta por la historia de los géneros vendría a decir que cada género es siervo de un estilo, de una estética, una poética y, casi podría decirse que también una metafísica. El juego de (con) las reglas consistiría, por el contrario, en la liberación de ese engranaje representativo y pondría en movimiento los propios géneros y los propios estilos de cara a buscar conjunciones entre ellos que potencien y refuercen

⁷¹² NF, pág. 14.

al film. De este modo, se podría decir que no hay creación sin destrucción, igual que no hay estilo sin negación del Estilo⁷¹³. Lo que implica que tanto el cine (de Godard) como la filosofía (de Deleuze) sean dominios donde se pone en práctica un máximo de discordancia del contenido y de la forma⁷¹⁴ de los géneros, donde se curvan y recurvan todos los pliegues que determinan cada uno de los géneros⁷¹⁵.

Sin embargo, hacer variar (la estética, la poética y la metafísica de una obra) es un esfuerzo constructivo y productivo que resulta de la acción y la práctica de componer series de imágenes o series de conceptos que no guardan un orden preestablecido ni se encaminan a un *telos* predefinido. Hacer variar supone una mezcla o un acercamiento de fuerzas que están alejadas en el tiempo y en el espacio. Líneas, pliegues o fuerzas del género policial sobre líneas, pliegues o fuerzas de otros géneros sin premeditación y sin destino, sin causa ni teleología. “No quería hacer esto o aquello, costase lo que costase (...) No sabía exactamente lo que iba a hacer. Primero buscar algo que todavía no conozco en vez de hacer muy bien algo que conozco”⁷¹⁶ dice Godard sobre *Vivir su vida*. Así, dentro del retrato de la vida de una prostituta caben muchas cosas como, por ejemplo, alguna resonancia de *Le petit soldat* en la secuencia de la muerte de Nana: una resonancia que liga la muerte a lo absurdo:



⁷¹³ Fieschi, J.-A.: “La difficulté d’être de Jean-Luc Godard”, Cahiers du cinéma, n° 137, diciembre 1962: “Si hay un estilo en Godard reside en el rechazo del estilo”.

⁷¹⁴ Bergala, A.: *Nadie como Godard*, pág. 103: “Godard ha practicado el cine de la máxima discordancia”.

⁷¹⁵ Véase P, pág. 11: “El barroco [...] no cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa: ya había todos los pliegues procedentes de Oriente, pliegues griegos, romanos, románticos, góticos, clásicos [...] Pero él curva y recurva todos los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue”.

⁷¹⁶ Godard, J.-L.: “Entrevista con Godard”, a cargo de Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe y Bertrand Tavernier, Cahiers du cinéma, n° 138, diciembre de 1962.

Al inicio de *A bout de soufflé* encontramos una dedicatoria de la Monogram Pictures, productora dedicada al cine negro y al western. Gómez Tarín pone de relieve esta multiplicidad genérica en el seno mismo del film:

Regresando por un instante al título inicial que dedica el film a la Monogram Pictures, a sabiendas de que esta productora se dedicaba a films de bajo presupuesto, principalmente negros y *westerns*, ¿podemos ampliar la idea contextualizadora y pensar también en el *western* como modelo para *Al final de la escapada*? La referencia de Bogart, el vestuario de Michel, la trama argumental, apuntan ciertamente hacia el género negro; pero los espacios abiertos, el desplazamiento constante (propio de los *road movies*), el “duelo” final (aunque Michel no dispara, hay un momento de cruce de direcciones y su desplazamiento herido, como hemos dicho, remite a *El hombre del oeste*), nos recuerdan el *western*⁷¹⁷.

Ahora bien, las series de imágenes o géneros en variación que compone Godard funcionan como las fuerzas en Nietzsche: no hay que describirlas como elementos determinados en interrelación, sino como bloques de devenir, como relaciones que en su quehacer dinámico parecen querer volver al plano de inmanencia, al Cuerpo sin Órganos, al estado previo donde las imágenes pululan sin cesar, al plano de universal variación de las imágenes. Si los films de Godard son films-rizomas donde todas las series se interconectan con todas las series para abolir todo límite y toda esencia genérica, hay que puntualizar que esta interconexión o mezcla de códigos (que de algún modo funcionan, como apunta Oubiña, como campos magnéticos⁷¹⁸) va a construir un máximo de fluidez de las imágenes. Pues, no lo olvidemos, el plano de inmanencia de las imágenes es lo que posibilita la relación diferencial entre imágenes, esto es, la desviación, el intervalo. En el plano de inmanencia de lo visible todas las imágenes reaccionan con todas las imágenes –esto es lo que Deleuze llama primer sistema de la imagen- pero, desde la perspectiva de una imagen particular –segundo sistema de la imagen- la indeterminación es determinada. Así, Godard parte del plano de inmanencia de lo visible para construir sus imágenes y sus series de imágenes: “Era como si hubiera que arrancar los planos a la noche, como si los planos estuvieran en el fondo de un pozo

⁷¹⁷ Gómez Tarín, F. J. y Vilageli, J.: “La intertextualidad en Jean-Luc Godard”.

⁷¹⁸ Oubiña, D.: “Mal visto, mal dicho”, [En *Filmología. Ensayos con el cine*, pág. 23: “Hay un flanco surrealista en Godard: sus films pueden pensarse como campos magnéticos, como texturas contradictorias hechas de atracciones y rechazos (...) Una colisión de diferencias que e interpelan mutuamente.”

y hubiera que sacarlos a la luz”⁷¹⁹. Determinación-luz de lo indeterminado-oscuro. Sin embargo, esas determinaciones de lo indeterminado se conectan de modo diferencial dando lugar a un proceso metamórfico que empuja a los films a volver al fondo indeterminado. Igual que en una pintura de Bacon: la figura parece emerger del fondo material pero, a su vez, parece tender a él. O como el proceso de construcción de un concepto: se forma en el plano de inmanencia pero su multiplicidad y variedad le torsionan y le hacen tender -desde su determinación móvil- al fondo abismal. De este modo, observamos como el trayecto de las imágenes y los conceptos es parecido: surgen del fondo indeterminado, del plano de inmanencia; a continuación, se componen de multiplicidades; después, entran en estados de variación y, finalmente, tienden y se escurren, nuevamente, hacia lo indeterminado. Y nuestro propósito, no lo olvidemos, es dibujar esos trayectos de manera rizomática y experimental al margen de genealogías y métodos. Nuestra búsqueda gira en torno al *entre* que se produce entre las imágenes y los conceptos. Un *entre* que compone las enunciaciones (el yo, el tú y el él de *Ici et ailleurs* o la escritura entre-dos de Deleuze-Guattari), que compone las imágenes y los conceptos, que compone las series de imágenes y conceptos. Es decir, un *entre* a nivel enunciativo, a nivel de componentes, a nivel de series y a nivel de dominios. Pero también un *entre* productivo que atraviesa transversalmente todos estos *entres*. Un *entre* que no deja de entrometerse en todo. Un *entre* que posibilita la circulación de los flujos de imágenes, flujos desconectados pero con infinitas posibilidades de conexión. Comolli así lo asegura: “Quizá por eso todas las películas de Godard son a la vez lejanas y cercanas, sin conexión y sin embargo ricas en conexiones, como los pensamientos que fluyen y surgen de vez en cuando”⁷²⁰. Flujos similares a los flujos de pensamiento y a los flujos de vida que circulan sin cesar, sin someterse a categorías ni a géneros: flujos dionisiacos, flujos disonantes. En el cine de Godard puede parecer que “el conjunto carece de proporción, de jerarquías y de armonía”⁷²¹ pero esto no es exacto. Hay proporción, jerarquía y armonía, pero esta es no totalitaria, diferencial, antifascista y plural. El arte de Godard se alinea con la definición –de corte indudablemente nietzscheano- de Deleuze: “El arte es por fuerza una liberación que hace que todo explote”⁷²²

⁷¹⁹ Godard, J.-L.: “Entrevista con Godard”, a cargo de Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe y Bertrand Tavernier, Cahiers du cinéma, n° 138, diciembre de 1962.

⁷²⁰ Comolli, J.-L.: “La femme mariée”, Cahiers du cinéma, n° 159, octubre 1964.

⁷²¹ Oubiña, D.: “Mal visto, mal dicho”, [En *Filmología. Ensayos con el cine*, pág. 24.

⁷²² Deleuze, G.: “Mística y masoquismo” [En ID, pág. 175]

Ahora bien, ¿qué es lo que pasa entre las series de audiovisuales que componen un género? Ciertamente, el cine de Godard parte de una tonalidad, de un género dominante que se va agujereando con otros géneros, de modo que lo tonal va gradando, progresivamente, hacia lo atonal. O quizá, más que de gradación se trate de una ruptura o quiebra. Cuando Gorin habla de la función del cine político, cine de género al fin y al cabo, dice: “Lo único que puedo decir sobre qué es un film político, es que es un film que desconecta los vínculos normales de realidad, que repentinamente rompe el mundo en pedazos y te da espacio para pensar, y respirar, y negociar con la cosa”. De todas formas, cualquier apuesta de género siempre aparece mezclada y dentro de la mezcla se puede dar continuidades y discontinuidades. En el caso de *Made in Usa*, por ejemplo, el género dominante es el comic. Sin embargo, este género es contagiado por el género policíaco y la comedia. Así lo describe Deleuze en el amplio comentario que dedica al cine Godard en sus estudios de cine:

Si buscamos la fórmula más general de la serie en el cine de Godard, llamaremos serie a toda secuencia de imágenes «en tanto que reflejada en un género». Un film entero puede corresponder a un género dominante, como *Une femme est une femme* corresponde a la comedia musical, o *Made in USA* al cómic. Pero incluso en este caso el film pasa por subgéneros, y la regla general es que haya varios géneros y por tanto varias series. Se puede pasar de un género al otro por franca discontinuidad, o bien de manera imperceptible y continua con “géneros intercalares”⁷²³

Así, en las siguientes imágenes de *Made in USA* observamos como una trama policial deriva en un crimen cómico y *naïf* –el hombre agredido ha elegido inconscientemente con que zapato va a morir:



⁷²³ IT, pág. 245.

Y, por que no, también una película de Disney: “*Me parece navegar en una película de Disney pero interpretada por Bogart. Una película política*” dice el personaje interpretado por Anna Karina. Una película política como diferencial entre el cine negro (Bogart) y el cine infantil de animación con su confeti de colorines. ¿No es acaso una forma de hacer cine político el poner en relación los claroscuros del cine negro, sus traiciones, crímenes y sus realidades crudas, junto con la presunta inocencia del cine de animación perpetrado por el “mayor corruptor de menores de la historia”⁷²⁴? ¿No es acaso una manera de hacer política poner al descubierto la identidad entre los crímenes del cine negro y la inocencia de cine-Disney? ¿No es USA el país que envuelve el negro regalo de la muerte, el crimen y la destrucción de todos los estados que no se someten a sus dictados con el papel couché multicolor de una democracia perfecta? En fin, una película política es aquella que traza una variable entre géneros al margen de las consignas totalitarias. Una película política es aquella que hace de la práctica intergenérica una política de (con) la lengua. Una película política es aquella que extrae variables de un conjunto de constantes genéricas y que determina relaciones constantes entre las variables. Es cierto que sólo hay una constante: la constante de la total variación. Esto es: la diferencia. En este sentido, podemos describir el cine de Godard no como un cine antisistemático, sino como un cine sistemático que gira en torno no de la identidad, sino de la diferencia; un cine que disuelve la identidad -y la legalidad- de los géneros para poner en movimiento una diferencial, un devenir de pluralidades o multiplicidades; un cine que parecer crear “su propio plan de continuidad”⁷²⁵ al margen del funcionalismo de Propp.

Así, las clasificaciones de géneros, los dominios determinados del cine, lo que podríamos calificar como consignas del cine mayor, son sometidos por la pragmática godardiana a la variación. Conquistar el cine mayor –el cine de Hollywood- a través de un cine menor, de un cine extranjero dentro del propio cine, de un cine crítico con el cine negro y el cine de Disney, que los destruye para afirmar un devenir o una línea de variación, que se intercala entre los dos.

Ahora bien, este cine menor esconde, tras su superficie, una dimensión profunda, una topología subterránea similar a la diferencial de fuerzas encarnada en el

⁷²⁴ Galeano, E.: *Patatas arriba*, Siglo XXI, Barcelona, 2001.

⁷²⁵ Bonitzer, P.: *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, pág. 92.

pensamiento de Nietzsche: fuerzas intra-audiovisuales a nivel molecular, pero también fuerzas extra-conceptuales que conforman series. En este sentido, podemos afirmar un devenir-Nietzsche en Godard: “Mi trabajo consiste únicamente en relacionar muchas fuerzas”⁷²⁶. Formas que están en continuo cambio: “Las formas viven y mueren, en todos los campos del arte, y desde siempre, es preciso renovarlas sin cesar”⁷²⁷.

⁷²⁶ Godard, J.-L.: “Jean Renoir” [En Godard, J.-L.: *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, pág. 139]

⁷²⁷ Robbe-Grillet, A.: *Por una novela nueva*, pág. 150.

5.4. CONTRA EL GÉNERO (III): SPINOZA Y LEIBNIZ (Y) PIERROT

Hasta ahora nos hemos limitado a trazar una cartografía de las líneas-fuerza que integran las series audiovisuales del cine de Godard haciendo especial hincapié en las síntesis heterogéneas de los géneros dominantes que las sostienen. Sin embargo, queda como tarea improrrogable la descripción de las corrientes filosóficas o series conceptuales que integran el pensamiento de Deleuze –aunque ya hemos distribuido en los intersticios de los comentarios de algunas secuencias trazos de la serie conceptual del vitalismo- para, posteriormente, aglutinar esas series dentro de la estrategia de creación conceptual de Deleuze. Recordemos que si seguimos el gesto de Deleuze nos quedaría pendiente parte de la selección del resto de series conceptuales –la serie racionalista, la serie idealista y la serie empirista- y su posterior transmutación y conjunción. Esta tarea, que sería objeto de un profundo trabajo de investigación, intentaremos resolverla tratando de mostrar el gesto y el movimiento que Deleuze desencadena. Seguir a un pensador, recordémoslo, es seguir su movimiento.

Así, vamos a seguir el rastro de Deleuze sobre la serie conceptual racionalista en el pensamiento de Spinoza⁷²⁸ y de Leibniz y vamos a establecer las alianzas pertinentes con un film que supone la recapitulación de la primera etapa del cineasta francés, de los llamados años Karina: *Pierrot le fou*.

¿En qué sentido podemos definir el pensamiento de Spinoza como un pensamiento racionalista? Habría que empezar, en primer lugar, por definir las propiedades esenciales del hombre. Aunque Dios es el principio y el fin su sistema, su problema es el hombre que siente y que piensa, el hombre cuyos atributos son el pensamiento y la extensión, la idea y el cuerpo. Al contrario que el otro gran racionalista, Descartes, Spinoza afirma un paralelismo entre el orden de las ideas y el orden de las cosas: el orden de las afecciones de nuestro cuerpo es el mismo que el orden de las ideas de nuestra alma. En este sentido, el hombre no es otra cosa que la idea del cuerpo. Sin embargo, estas ideas pueden ser inadecuadas, si se rigen por el uso de la imaginación, o adecuadas, si se rigen por el uso de la razón. La razón como receptáculo de las ideas adecuadas puede desplegarse en dos sentidos: como idea del

⁷²⁸ Sobre la relación entre Deleuze, Spinoza y el cine véase Dawkins, R.: “Thoughts of Deleuze, Spinoza and the Cinema (*The Enigma of Kaspar Hauser*)”, *Contretemps* 3, July 2002, págs. 66-74.

propio cuerpo y como idea de sí misma o idea de la idea. La razón descubre lo que mi cuerpo tiene en común con los otros, lo que constituye una relación entre dos cuerpos para formar un todo más potente o lo que desencadena una relación de descomposición que conlleva una pérdida de potencia. “Sentimos gozo cuando un cuerpo se encuentra con el nuestro y se descompone con él y cuando una idea se encuentra en nuestra alma y se compone con ella”⁷²⁹. Esta teoría de las relaciones entre cuerpo e ideas va a determinar la teoría del conato que podemos reducir a la siguiente fórmula: “Cada cosa se esfuerza por perseverar en su ser”. Esto es, cada cuerpo y cada idea tienden a una mayor perfección, a un mayor gozo, a una mayor alegría. Así, como afirma Deleuze, el pensamiento de Spinoza supone una desvalorización de las afecciones tristes y una afirmación de las afecciones alegres. Sin embargo, lo que nos interesa destacar en este punto es la relación que se establece entre la crítica de las pasiones tristes y la teoría de las afecciones. Un individuo tiene un grado de potencia para ser afectado, lo que nos lleva a una crítica de la clasificación de los seres según su género, esto es, según la lógica idealista de lo Uno: “Un individuo es, en primer lugar, una esencia singular, es decir, un grado de potencia. A esta esencia corresponde una relación característica, a este grado de potencia corresponde cierto poder de ser afectado (...) Así, los animales se definen menos por nociones abstractas de género y especie que por un poder de ser afectado, por las afecciones de que son capaces”⁷³⁰. Y este poder de ser afectado nos recuerda la definición bergsoniana de vida como proceso diferencial: un cúmulo de diferencias que afecta a otro cúmulo de diferencias al margen de “nociones abstractas” y de géneros.

Ahora bien, ¿cómo podemos aplicar la teoría spinozista de las afecciones a la teoría de las síntesis heterogéneas de las series o de los géneros en Godard? Podemos empezar por afirmar que igual que un ser no se reduce a su género y su especie, sino que es un grado de potencia en variación según las afecciones que lo atraviesan, también las series audiovisuales son grados de potencia que varían en su relación diferencial con otras series –y lo mismo sucede con las series conceptuales. Así, podemos establecer una correlación entre la teoría de las afecciones y la práctica o producción transgénica, pues el objetivo de ésta supone la atracción de un género sobre otro, lo que trae como consecuencia inmediata la disolución de cada uno de los

⁷²⁹ SKN, pág. 25.

⁷³⁰ SKN, pág. 35.

géneros en los otros, la mutua penetración, el entrecruzamiento, el contagio y, en consecuencia, la emergencia de la pérdida de la identidad genérica. Esta mutua penetración, esta intercomunicación trae consigo un núcleo de indeterminación, un intersticio en los márgenes de la armonía formal de cada género audiovisual. Así, todo encasillamiento y toda codificación de los géneros van a saltar por los aires. Ya no es imprescindible ajustarse a las imágenes de un género. Basta con hacer justo una serie de imágenes que surque los umbrales, una línea alquímica que haga del film una estructura abierta, un espacio topológico en variación: toda una topología diferencial a nivel genérico. De algún modo, *Pierrot le fou* es una *summa* que reordena los diversos géneros tratados en experiencias previas. Es un film-ready made, un film atravesado por las diversas experiencias genéricas previas que se interpenetran y varían sin cesar. Este carácter antológico ha sido reseñado por diversos críticos y analistas cinematográficos. Para José Luis Guarner: “[Cada una de sus películas] constituyó una ambiciosa experiencia en terrenos tan diversos como el poema romántico (*Banda aparte*), el ensayo sociológico (*Une femme mariée*) y la ciencia ficción (*Alphaville*). Por su parte, *Pierrot le fou* constituyó una suma antológica de toda su obra, el punto límite de una serie de experiencia, en un intento de recapitulación que parece anunciar el comienzo de una nueva etapa”⁷³¹. Para Gilles Jacob: “después de diez películas [...] Godard experimentó la necesidad de tomar otro rumbo y poner orden en las ideas y el trabajo. Repasa su repertorio y recapitula”⁷³². La propia campaña publicitaria del film daba cuenta de esta vocación sintética y recapituladora: “Un soldadito que descubre, con desprecio, que uno debe vivir su vida, que una mujer es una mujer y que en un mundo nuevo uno ha de vivir como un marginado para no encontrarse al final de la escapada”⁷³³. Esta síntesis de géneros ya practicados, sin duda, implica no sólo la imposibilidad de poner en marcha un cine de género, sino también una nostalgia que parte de la idea de que el cine de género ha devenido mito⁷³⁴.

Así, *Pierrot* supone la creación de un espacio fílmico en el que las series genéricas, en tanto nociones abstractas, son puestas en comunicación y desligadas de

⁷³¹ Guarner, J. L.: “Jean-Luc Godard”, Enciclopedia Ilustrada del Cine, Barcelona, Labor, 1970.

⁷³² Jacob, G.: “Pierrot le fou”, Cinéma 65, nº 101, octubre de 1965, págs. 100-101.

⁷³³ Citado en McCabe, C.: *Godard*, pág. 191.

⁷³⁴ Véase Bergala, A.: *Nadie como Godard*, pág. 238: “En *Pierrot el loco*, el presente de la película está siempre contaminado por la nostalgia de un estado de cine (el cine de género) que Godard, como moderno instintivo, sabe que ya no puede practicar (...) En *Pierrot* vemos desfilar, pues, la nostalgia de todo el cine de género como mito del cine: el cómico, la comedia musical, el cine negro”.

esa misma abstracción gracias a ese “buen encuentro” en variación que potencia unas afecciones alegres que Godard vislumbra. Siempre que dos series genéricas se relacionan es posible el aumento de la potencia del todo, en este caso, del film. Si el film se rige por una unidad trascendente de un género, entonces no será posible, o al menos no del todo, el desarrollo de los buenos encuentros. Para posibilitar la emergencia de estos buenos encuentros, por tanto, hay que crear un contexto o una circunstancia que lo hagan posible: es necesario un plano de inmanencia no jerarquizado que potencia las interconexiones, en este caso, entre los diversos géneros cinematográficos. Y estas conexiones, sin duda, son fiel reflejo de la vida, tema estrella de este film de finales de los sesenta: la vida como algo que no se puede someter a los dictados de las abstracciones genéricas, la vida como modo de organización inmanente que excluye todo proceso teleológico: “Esto es el cine. La vida se organiza. Uno no sabe muy bien lo que hará al día siguiente, pero al cabo de la semana puede decir, ante el resultado: he vivido”⁷³⁵. La vida es imprevisible, móvil. Es, como afirma Bergson, cambio cualitativo permanente y, en este sentido, resulta en todo punto difícil estructurarla. Godard, sin embargo, lo intenta. De algún modo, trata de organizar el azar de la vida. Un orden, bien es cierto, que nada tiene de jerárquico: un orden antiteatral y antirepresentacional, un orden productivo. Louis Aragon incide en ello: “Nadie sabe pintar mejor que Godard el orden en el desorden”⁷³⁶. Nosotros, de igual modo, no sabemos que conexiones vamos a realizar entre Deleuze y Godard, cada día buscamos vínculos y alianzas que pueden o no componer un todo más poderoso, un todo que, continuamente, está en un estado metamórfico –y esa es, sin duda, la gran maldición de todo trabajo de investigación: su falta de cierre. Es decir, la distribución de las imágenes y los conceptos y sus posibles junturas se distribuyen en un espacio topológico (Anarcotopos) anárquico, fluyente y nomádico en el que hay que intervenir para producir encuentros: una suerte de alquimia o de brujería estético-política de los *intermezzos* que están por hacer, producir, trabajar, pensar, improvisar y experimentar.

Este espacio topológico en variación sintetiza y organiza los encuentros entre las imágenes de cada género de cara a construir una pluralidad en movimiento: un “relato

⁷³⁵ Godard, J.-L.: “Entrevista con Godard”, a cargo de Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe y Bertrand Tavernier, *Cahiers du cinéma*, nº 138, diciembre de 1962.

⁷³⁶ Aragon, L.: “Qu’est-ce que l’art, Jean-Luc Godard”, *Les lettres françaises*, nº 1096, septiembre 1965.

múltiplex”⁷³⁷ que hace saltar en pedazos el sistema narrativo de la trama única. Ciertamente, Godard plantea sus films como lugares desordenados, en equilibrio inestable, en devenir incesante y en movimiento aleatorio, donde la diferencial entre fuerzas, es decir, el cruce de series audiovisuales, desencadena una deformación narrativa. De igual modo, las series conceptuales deleuzeanas están abiertas las unas a las otras, lo posibilita las relaciones diferenciales entre ellas. Pero, estas relaciones diferenciales producen un cambio en la naturaleza de las series de conceptos: ya sabemos que no hay una relación sin que se produzca una transformación. En este sentido, las series de conceptos son totalidades en variación o formas móviles que resuenan y vibran las unas con las otras, lo que trae como consecuencia que la filosofía este en perpetua digresión. En consecuencia, la filosofía supondrá un collage de conceptos según un orden diferencial no previsto.

La composición de las series de imágenes y de conceptos en el cine de Godard y la filosofía de Deleuze, respectivamente, es ajena a la topología de la continuidad. La topología estudia las relaciones de proximidad y contigüidad entre partes de un mismo conjunto. La propuesta topológica que descubrimos-producimos en Deleuze y Godard, sin embargo, busca la continuidad en las discontinuidades. Para Deleuze cualquier concepto resuena con cualquier otro y, del mismo modo, cualquier serie de conceptos resuena con cualquier otra. Para Godard, cualquier imagen audiovisual resuena con cualquier otra al igual que las series⁷³⁸. Pero, para que haya resonancia tiene que haber un lugar, un plano que propicie las resonancias, un fondo diferencial donde sean posibles las diferencias. Este fondo es el plano de inmanencia, el plano de universal variación de lo visible y lo pensable.

Así, en *Pierrot le fou*, las series de imágenes de los diferentes géneros resuenan construyendo un film como lugar de los intercambios y las transformaciones, como lugar donde los códigos cinematográficos se deshacen. Donde el código policíaco y el código musical convergen para diluirse mutuamente (momento destructivo) y propiciar la emergencia de una línea de fuga productiva (momento creativo):

⁷³⁷ Término utilizado en Lipovetsky, G. y Serroy, J.: *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, pág. 101.

⁷³⁸ Oubiña, D.: “Mal visto, mal dicho”, [En *Filmología. Ensayos con el cine*, pág. 31]: “capturadas en una zona dinámica de intercambio, la imágenes pasan a integrar series abiertas y cruzadas, y se convierte en puntos combinatorios de gran potencia”

Del código del cine negro...:



...al código del cine musical:



Los dos primeros fotogramas pertenecen a un plano-secuencia del personaje interpretado por Anna Karina (Marianne), con la bandeja del desayuno en las manos, que se cruza delante del hombre que acaban de asesinar. Al cruzar el umbral de la puerta, comienza otro plano secuencia, muy diferente: Ferdinand está sentado en la cama y Marianne comienza a cantar una canción. Es decir, justo en la frontera del umbral de la puerta se funden dos géneros que en principio nunca, o casi nunca, habían estado unidos: las afecciones y los significados de un género se solapan a las de otro género. Este rompecabezas genérico implica una fusión de significados, una mixtura de escrituras y discursos codificados que rompen con toda vertebración clasificatoria en pro de un flujo agenérico. Es cierto que “sus citas de los géneros adoptan una semiografía”⁷³⁹, pero, apuntemoslo, éstas siempre son diferenciales: entre dos géneros siempre se instala un dispositivo como lugar de la producción de un inter-sentido. Si la semiótica se encarga de estudiar los signos cristalizados dentro de los géneros (o

⁷³⁹ Bergala, A.: *Nadie como Godard*, pág. 238.

códigos) determinados; la trans-semiótica debería estudiar las variables móviles que se intersectan entre-dos géneros en tanto flujos no codificados. Debería ser la ciencia (y el arte) que estudia los intersticios que rompen con la continuidad de la narración por medio de nuevas estrategias y astucias del montaje que alimentan una mayor libertad creativa⁷⁴⁰.

Además de la síntesis heterogénea del género policial y el género musical, en *Pierrot le fou* aparecen diseminados otros géneros como el cómico. En la secuencia de la gasolinera, observamos como Marianne y Ferdinand agradecen a un operario y se dan a la fuga. La planificación de esta secuencia recuerda a los gags del cine mudo. No en vano, el propio Ferdinand describe la agresión de Marianne “*como un gag de Laurel y Hardy*”. Marianne levanta la mano en la que lleva un objeto contundente. El operario mira hacia arriba. Ella le asesta un duro golpe:



La síntesis heterogénea de géneros opera una distribución nomádica dentro del film. No hay un orden y una jerarquía entre las secuencias, no hay un objetivo ni una finalidad concreta, sino “una alquimia de los relatos que funciona por combinación de géneros”⁷⁴¹. La distribución de los géneros es anárquica. De hecho, el propio Godard cuenta como la película fue prohibida a los menores de 18 años alegando que el film era una muestra de “anarquismo intelectual y moral”⁷⁴².

⁷⁴⁰ Sobre la crítica a la continuidad en el cine de Godard véase Marías, M.: “Godard superviviente” [VV.AA.: *Jean-Luc Godard*, Ediciones JC, Madrid, 1981]: “*Lo que Godard revolucionó fue un principio de montaje excesivamente apegado a la continuidad; al prescindir de ciertos pasos de la narración, conquistó el tiempo necesario para tratar más a fondo otros puntos del relato, logrando así una mayor libertad*”.

⁷⁴¹ Oubiña, D.: “Mal visto, mal dicho”, [En *Filmología. Ensayos con el cine*, pág 27]

⁷⁴² Godard, J.-L.: “Entrevista con Godard”, a cargo de Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe y Bertrand Tavernier, *Cahiers du cinéma*, nº 138, diciembre de 1962.

Así, la línea de fuga del film se va construyendo expresivamente a través de estas yuxtaposiciones de planos-secuencia pertenecientes a géneros divergentes. Cualquier género se mezcla con cualquier otro –casi se podría decir que el film no es más que una zona de intercambio. Algo parecido hacía Vertov en su propuesta del cine-*ojo* donde cualquier punto del universo se conectaba con cualquier otro: un cine que “no es dialéctico, sino diferencial”⁷⁴³. Ahora bien, estas líneas de imágenes discontinuas componen el cine de la modernidad, un cine gaseoso donde las series de imágenes se desplazan con total libertad por la superficie del film. En cierto sentido, el film alcanza el plano de inmanencia, el plano de universal variación.

En este sentido, el film es el lugar, el espacio topológico discontinuo donde las series de imágenes indeterminadas convergen: “más vale derretirse en disgresiones para recoser, usando los films como aguja”⁷⁴⁴. Disgresiones en un espacio dinámico, en un espacio no-continuo, en “un orden en tránsito, confuso, ambiguo”⁷⁴⁵. Así, si la topología estudia las continuidades y las transformaciones que conservan estas continuidades; el cine de Godard, por el contrario, pone en relación elementos no continuos, elementos distantes, códigos genéricos alejados. Y esta discontinuidad, justamente, es la que posibilita que *Pierrot* no sea un film policial, amoroso, novelesco o sentimental, esto es, un film ajustado a un esquema narrativo y estético predeterminado, preestablecido, sino justamente un film. O, más bien, una tentativa de film: “ningún camino es la vía que debo seguir. Nada, si regreso, me acoge, ni si parto, me libera. Éste no es el mañana del día de ayer. Esta última frase, dicha en términos de cine: dos planos que se suceden, no por eso se suceden. Y otro tanto si se trata de planos que no se suceden. En este sentido, podríamos decir que *Pierrot* no es verdaderamente un film. Es mas bien una tentativa de cine”⁷⁴⁶. Una tentativa de film, un film en construcción, un film que recomienza. *Pierrot le fou* está al margen de toda teleología, de todo objetivo determinado. *Pierrot le fou* es un film-palimpsesto⁷⁴⁷, un film se hace y se rehace intermitentemente.

⁷⁴³ Oubiña, D.: “Mal visto, mal dicho”, [En *Filmología. Ensayos con el cine*, pág. 26]

⁷⁴⁴ Godard, J.-L.: “Pierrot, amigo mío” [En *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, , pág. 225]

⁷⁴⁵ Filippelli, R.: *Cine moderno: de Ozu a Godard*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2008, pág. 207.

⁷⁴⁶ Godard, J.-L.: “Pierrot, amigo mío” [En *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, , pág. 229]

⁷⁴⁷ Véase Daney, S.: “Sobre Salador (cine y publicidad)” [En *Cine, arte del presente*, pág. 21]: “*Todo film es un palimpsesto*”

En su desarrollo, Godard va interconectando líneas genéricas divergentes: líneas de pinturas y líneas de crimen (en la banda de imagen) que se cruzan con líneas fragmentadas entre Ferdinand y Marianne (en la voz en *off*) y donde se cruza lo íntimo con la política:



- *Tu mujer vino esta mañana.*



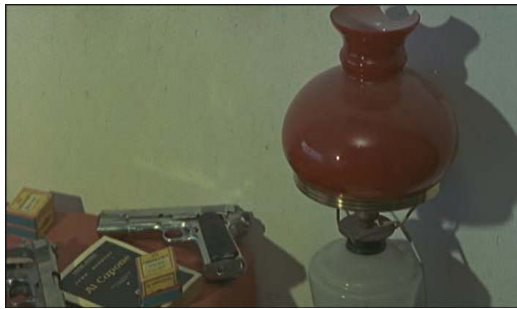
- *Me importa un bledo.*



- *Hay más.*



- *Te repito que me importa un bledo.*
- *Marianne cuenta a...*



- *Ferdinand...*
- *Algo...*



- *Complicado.*
- *Conocí gente...*
- *Como en la guerra de Argelia...*
- *Te explicaré todo...*



- *Salir de una pesadilla.*

Este engranaje en revolución permanente, este escándalo de la unidad y de la identidad narrativa, constituye la abolición de cualquier clasificación genérica, de cualquier catálogo, de cualquier límite genérico. Como dicen Deleuze-Guattari “gritar viva lo múltiple no supone ni muchísimo menos hacerlo, hay que hacerlo; tampoco basta con decir abajo los géneros, hay que escribir efectivamente de tal forma que ya no tenga razón de ser”⁷⁴⁸. Y eso es lo que intentamos en esta práctica que estamos componiendo. Escribir entre Godard y Deleuze de forma diferente, escribir para desterritorializar a Deleuze en Godard y a Godard en Deleuze, escribir para movilizar el devenir entre yo, tu y el (*Ici et Ailleurs*), escribir para continuar las discontinuidades (lógica de la superposición) o para dislocar las articulaciones (lógica del corte).

Ahora bien, continuar las discontinuidades no es otra cosa que producir. Y la producción de discontinuidades, inevitablemente, supone una crítica creativa de la idea de totalidad, del Todo-Uno trascendente. En consecuencia, y siguiendo la estela que han descrito Deleuze y Godard, pretendemos describir un Uno-Todo ilimitado en continua transformación. Un Uno-Todo compuesto de multiplicidades interrelacionadas, de intersticios de multiplicidades discontinuas.

Según Leutrat en el cine de Godard “La discontinuidad parece ser mostrada por sí misma como estandarte de un cine de la modernidad, cuidadoso de desmarcarse de la idea de totalidad (la palabra “total” aparece a menudo, ya sea a través de la conocida marca de gasolina, ya adverbialmente, como en la fórmula “Te quiero totalmente...”

⁷⁴⁸ D, pág. 21.

pero, aquí, decir total equivale a mentir)”⁷⁴⁹. Estas discontinuidades, sin embargo, son sometidas a una continuidad. Deleuze observa como el cine de Godard se compone de intersticios que trazan una línea de continuidad entre las categorías o los géneros:

Esta recreación del intersticio no indica por fuerza una discontinuidad entre las series de imágenes: se puede pasar continuamente de una serie a otra al mismo tiempo que la relación de una categoría a la otra se hace ilocalizable, como se pasa del vagabundeo a la balada en *Pierrot le fou*, o de la vida cotidiana al teatro en *Une femme est une femme*, o de la escena de pareja a la epopeya en *El desprecio*⁷⁵⁰.

En este sentido, el cine de Godard da continuidad a las discontinuidades audiovisuales del mismo modo que Deleuze determina lo indeterminado. Ambos alteran las coordenadas espacio-temporales y los encadenamientos lógicos con la idea de construir un proceso, una práctica filosófica o audiovisual que se desarrolla rizomáticamente, que se compone con tendencias conceptuales o movimientos audiovisuales diferenciales que expresan un cambio cualitativo en el Todo. En este sentido, decimos que el Todo es ilimitado, abierto y metamórfico. En lugar de un Todo limitado; una totalidad destotalizada, una totalidad que no para de transformarse.

Según el orden de la totalidad absoluta y transcendental, el género impone un concepto abstracto a los objetos: un concepto que subsume la diversidad de los objetos bajo su dominio. Según el orden de la totalidad ilimitada y diferencial, los objetos no se someten al concepto. Al contrario: los objetos son matices o grados del concepto: “Cuando las cosas se convierten en matices del concepto, el concepto mismo se convierte en la cosa”⁷⁵¹. Deleuze no cesa en su empeño de mostrar como el concepto de diferencia anula la variedad y como la diferencia en el concepto pone en movimiento la metafísica. Y esa diferencia en el concepto supone la identidad del concepto y la diferencia entre las cosas: el concepto y las cosas son diferenciales. Las series de imágenes que compone Godard funcionan del mismo modo: una serie de imágenes de un género varía respecto a las otras series de imágenes aboliendo así todo límite genérico. La introducción de la diferencia de géneros dentro del film afirma la

⁷⁴⁹ Leutrat, J-L. y Liandrat-Guides, S.: *Jean Luc Godard*, Cátedra, Madrid, 1994, pág. 29.

⁷⁵⁰ IT, pág. 247-248.

⁷⁵¹ ID, pág. 59.

diferencia particular y destruye el concepto general. O, más bien, la diferencia va de lo particular a lo general y, según este movimiento, disuelve el uno en el otro.

En este sentido, podemos construir con el concepto delezeano de “pliegue”, que adopta de Leibniz y que tiene ciertas resonancias con el concepto de “máquina”, una serie de intercomunicaciones con el movimiento de creación godardiano. Godard no inventa los géneros, evidentemente, sino que los moviliza y los pliega para extraer de ellos fuerzas que no se podrían poner en marcha sin la ayuda del movimiento diferencial. El método de creación godardiano tiene resonancias barrocas. En *El pliegue*, su libro sobre Leibniz, Deleuze define el barroco como una multiplicidad de pliegues sobre pliegues: “El barroco (...) no cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa: ya había todos los pliegues procedentes de Oriente, pliegues griegos, romanos, románticos, góticos, clásicos (...) Pero él curva y recurva todos los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue”⁷⁵². Los géneros, en tanto que pliegues, están contruidos previamente y son parte de la tradición. Sin embargo, Godard curva y recurva los pliegues-géneros hasta el infinito, los remueve y los hace delirar: “Serie B, película de espías, novela de amor sobre un fondo de *pop art* y de guerra de Vietnam, *Pierrot le fou* es un poco todo eso a la vez”⁷⁵³

Está práctica de diferenciación infinita entre los pliegues-géneros no es otra cosa que la producción de producción de las máquinas:

La máquina sólo produce un corte de flujo cuando está conectada a otra máquina que se supone productora del flujo. Y sin duda, esta otra máquina es, en realidad, a su vez corte. Pero no lo es más que en relación con la tercera máquina que produce idealmente, es decir, relativamente, un flujo continuo infinito. (...) En una palabra, toda máquina es corte de flujo con respecto a aquélla a la que está conectada, pero ella misma es flujo o producción de flujo con respecto a la que se le conecta. Esta es la ley de la producción de producción⁷⁵⁴.

Hay en Godard, por tanto, una conexión polívoca entre los pliegues-géneros que se encadenan y reencadenan al margen de un Género Dominante, de un Significante

⁷⁵² P, pág. 11.

⁷⁵³ Jousse, T.: Cahiers du cinéma, nº 437, noviembre 1990.

⁷⁵⁴ AE, pág. 42.

Despótico. *Pierrot le fou*, sin duda, es un film singular, en tanto que su objeto coincide con su concepto, es decir, en tanto que el film constituye un género del cual es el único ejemplar; pero, además, es un film múltiple, en tanto que pliega los diversos géneros de diversas maneras⁷⁵⁵.

En la siguiente secuencia de *Pierrot le fou* vemos una conexión entre los pliegue-género de diferentes novelas. Una conexión de géneros heterogéneos y por tanto discontinuos, que se produce por corte, es decir, que se someten a la continuidad que impone el montaje:

- *¡Qué complicado!*
- *No, es sencillo.*
- *Son muchas cosas.*



- *Un puerto como en las novelas de Conrad.*



- *Un velero como en las novelas de Stevenson.*

⁷⁵⁵ P, pág.: “Lo múltiple no es solo lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras”.



- *Un burdel como en las novelas de Faulkner.*



- *Un camarero millonario, como en las novelas de J. London.*

- *¡Qué complicado!*

- *No, es sencillo.*

- *Demasiado a la vez.*

- *No.*



- *Dos tipos me pegaron como en las novelas de R. Chandler.*

Se trata de afirmar la diferencia entre géneros, la línea de fuga que recorre esas diferencias, que va de lo particular a lo universal y vuelve, al margen de la línea recta de un género determinado. Se trata de crear un núcleo de indeterminación en el intersticio entre varios géneros, de conectar disyunciones, de afirmar lo múltiple. Se trata de fundir o continuar dos series de géneros que pertenecen a mundos imposibles desde el punto de vista de la tradición (o del poder) pero posibles desde el punto de vista de la creación. Al margen de lo universal, de Dios y del Estado: un cine y una filosofía esencialmente ateas y anarquistas, un cine y una filosofía que no sea ni estructural, ni figurativa, ni representativa; un cine y una filosofía maquínica y productiva. El cine de Godard y la filosofía de Deleuze giran en torno a la disolución de los límites que imponen los géneros, deshacen el territorio determinado y el significante de los códigos para afirmar la diferencia entre códigos según una línea de desterritorialización que hace ver las fronteras, que hace ver el intersticio, el salto entre los niveles, la distancia entre los términos, esto es, que hace ver el devenir: un devenir en la imagen que constituye el cine-devenir, un devenir en el concepto que expresa una filosofía-devenir. Nada de conceptos justos ni de imágenes ajustadas a las leyes y las prescripciones que han dejado su huella a lo largo de la historia, sino justo conceptos, justo imágenes en devenir.

En definitiva, la serie del racionalismo nos ha servido para recortar o plegar de ella lo que es afín (lo que produce un buen encuentro) para nuestros intereses: una micropolítica de los intersticios entre las *series imposibles* (Leibniz) de las imágenes (y de conceptos), o lo que es lo mismo, de los géneros, y una topología de los *buenos encuentros* (Spinoza) entre series de imágenes (o entre series de conceptos). Pues siempre se trata de buscar lugares al margen de los lugares preestablecidos, esto es, no lugares dispuestos de manera anárquica que potencien los buenos encuentros y de buscar composiciones imposibles fuera del contexto de lo políticamente posible. Sin duda creemos que no hay arte ni filosofía que puede edificarse dentro de lo posible. Para pensar y para crear hay que ir a contracorriente de los clichés, las ideologías y estereotipos que distorsionan nuestras facultades, hay que posibilitar la emergencia de una sinestesia intergenérica que difumine el engranaje totalitario de la teoría de los géneros. Hay que dinamitar y desaprender que son los géneros o las clases clásicas. Desaprender (utilizar el martillo de Nietzsche) para crear (transvalorar o transmutar):

“No sé que es un policíaco clásico”⁷⁵⁶, dice Godard –un Godard que se esfuerza por desaprender- en una entrevista sobre su film *Grandeur et decadence d’un petit comerse de cinéma*.

⁷⁵⁶ Rambert, M.: “Parti de Chase...”, Telérama, n° 1892, 16 de abril 1986 (Entrevista con Godard).

5.5. INTERMEZZO: PRODUCCIÓN TRANSGENÉRICA

La producción transgénérica produce monstruos. Deleuze no hace otra cosa. Producir un monstruo a través de un acto de sodomía que consiste en penetrar en a un autor para revolverlo y desplazarlo, para hacerlo irreconocible. Los trabajos monográficos dan cuenta de este proceso de penetración y sientan las bases de sus trabajos más originales y de sus conceptos más arriesgados. Como hemos apuntado, Deleuze selecciona lo que le interesa de una corriente filosófica y, a continuación, transforma dicho contenido. Hecho esto, pone en relación los fragmentos-transformados o, lo que es lo mismo, las series conceptuales o géneros filosóficos tradicionales: vitalismo, racionalismo o empirismo. Ahora bien, estas series tienen que entrar en resonancia, tienen que entrecruzarse y penetrarse mutuamente. Hasta ahora, hemos desarrollado una práctica de composición de series dentro del campo de lo audiovisual en el cine de Godard pero no en la filosofía de Deleuze. Sólo hemos descrito, brevemente, la serie del vitalismo y la del racionalismo de cara a buscar un encuentro posible con las estrategias narrativas de Godard.

Por motivos de extensión, dejaremos para otra ocasión el análisis de género del empirismo en relación con las transgresiones sintácticas y semánticas de la cinematografía godardiana (y el posible camino de vuelta de describir algún libro de Deleuze, como *Mil Mesetas*⁷⁵⁷, que este al margen de la teoría de los géneros filosóficos, a la luz del dispositivo creativo de Godard) y abrimos las puertas al análisis de las síntesis heterogéneas de dominios, que servirá de conclusión a esta tentativa de caracterizar y poner en escena una topología diferencial de las imágenes y los conceptos deleuzeanos y godardianos. Apuntar, brevemente, que en esta síntesis heterogénea de dominios focalizaremos nuestra atención, fugazmente, en las relaciones entre el dominio filosófico y el cinematográfico.

⁷⁵⁷ Véase Deleuze, G.: “Ocho años después: Entrevista 80” [En RL, pág. 168]: “*Independientemente de la calidad de este libro, es su género lo que hoy está cuestionado*”. Apuntemos que se podría estudiar los géneros que pone en circulación Deleuze desde las complejas teorías de montaje inter-genérico de Godard.

5. SÍNTESIS HETEROGÉNEA DE DOMINIOS.

Todos los dominios producen, se diferencian en su sustancia y se parecen en sus líneas de desterritorialización: la filosofía se diferencia de las artes y la ciencia en sus sustancias, códigos y territorios pero no en la línea abstracta que pasa entre ellas. “Cuando uno traza una línea puede decir: “esto es filosofía” [...] la filosofía nace o es producida desde el exterior por el pintor, el músico, el escritor, cada vez que la línea melódica arrastra el sonido, o la pura línea trazada, el color, o la línea escrita. No hay ninguna necesidad de filosofía: forzosamente se produce allí donde cada actividad logra crear su línea de desterritorialización. Hay que escapar de la filosofía, hacer cualquier cosa para poder producirla desde fuera.
DELEUZE

Todo cabe en un film. Todo debe entrar en un film.
GODARD

1. HACIA LA SÍNTESIS HETEROGÉNEA DE DOMINIOS EN DELEUZE

La filosofía de Gilles Deleuze se caracteriza por poner en marcha un dispositivo de creación conceptual que nace de la interrelación con otros dominios o disciplinas. No se trata, en este sentido, de reflexionar sobre el arte, la literatura la música o la ciencia desde una posición exterior. Pensadores como Gustavo Bueno⁷⁵⁸ entienden que la filosofía es un saber de segundo grado que opera sobre los demás saberes. Para Deleuze, por el contrario, la filosofía es una disciplina tan creativa como el arte y la ciencia y se relaciona con estos dominios en un mismo plano de igualdad, sin constituir un “reflexionar de”. Es decir, la filosofía va a interactuar con los otros dominios para componer sus propios problemas y para extraer de dichos textos su práctica extratextual. Todo dominio comporta ideas que son expresadas por diferentes códigos o materias: la pintura expresa ideas mediante las líneas y los colores, la literatura mediante las líneas de sus frases, el cine mediante bloque de movimiento/duración y la ciencia mediante funciones.

Esta voluntad deleuzeana de buscar en los otros dominios ideas que le sirvan para forjar sus problemas, sus preguntas y sus conceptos, tiene su genealogía en su pensamiento sobre la diferencia. Ya en su estudio sobre Hume, Deleuze plantea las bases de su práctica filosófica. En *Empirismo y subjetividad*, obra clave para entender el complejo itinerario del pensador francés, se propone dar un giro a la metafísica y a la ontología a través de la introducción de la pragmática en el corazón mismo del pensamiento: ya no se trata de hacer teoría de lo que es -de lo paralizado, lo semejante, lo que tiene principio y fin- sino teoría de los que hacemos. Y, justamente, eso que Deleuze hace con la filosofía es lo que le catapulta a inmiscuirse en otros territorios de creación. Para teorizar sobre la filosofía bastaría con zambullirse en la representación de su historia. Para practicarla, por el contrario, hay que comenzar por la diferencia⁷⁵⁹: diferencia en la historia, diferencia entre dominios, diferencia que se muestra en su movimiento.

⁷⁵⁸ Véase Bueno, G.: *Qué es la filosofía*, Pentalfa, Oviedo, 1995: “La filosofía es un saber de segundo grado, que presupone por tanto otros saberes previos, “de primer grado” (saberes técnicos, políticos, matemáticos, biológicos...)”

⁷⁵⁹ Véase Deleuze, G.: “El concepto de diferencia en Bergson” [En ID, pág. 68-69]: “La filosofía comienza por la diferencia: Hacer filosofía consiste precisamente en comenzar por la diferencia [...] el bergsonismo es una filosofía de la diferencia: la diferencia en sí misma se realiza como novedad”.

Por nuestra parte, hemos asumido el legado deleuzeano y hemos intentado, con mayor o menor éxito, por un lado, poner en práctica esa diferencia y, por otro lado, hacer un mapa de sus diversos modos de expresión. Para ello, hemos partido del siguiente principio de análisis: mostrar la diferencia difiriendo. O, lo que es lo mismo, mostrar los haceres y quehaceres de la diferencia en diversas materias de expresión audiovisual. En el presente trabajo comenzamos construyendo un mapa y una exploración sobre este concepto de *entre o intermezzo* que late en el interior de la filosofía de Deleuze y que tiene un peso fundamental en el capítulo séptimo de La imagen-tiempo, capítulo dedicado a la relación entre el pensamiento y el cine y en el que inicia, entre otros, su estudio del cine de Godard. Este concepto de *entre*, clave en nuestra práctica experimental, se expresaba del siguiente modo en el contexto de la creación godardiana:

[...] en el método de Godard no se trata de asociación. Dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos. No es una operación de asociación sino de diferenciación, como dicen los matemáticos, o de desaparición como dicen los físicos [...] que entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero, algo nuevo. *Ici et ailleurs* elige la pareja francesa que entra en disparidad con el grupo de fedayines [...] El film cesa de ser “imágenes en cadena...una cadena de imágenes ininterrumpida de imágenes, esclavas las unas de las otras” y de la que somos esclavos (*Ici et ailleurs*). El método del ENTRE, “entre dos imágenes”, conjura a todo cine del Uno. El método del Y, “esto y después aquello”, conjura a todo cine del Ser=es. Entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y lo visual: hacer ver lo indiscernible, es decir la frontera (*Six fois deux*). El todo sufre una mutación, porque ha dejado de ser el Uno-Ser para devenir el “y” constitutivo de las cosas, el entre-dos constitutivo de las imágenes⁷⁶⁰.

Este concepto remitía al de diferencia, que ya fue forjado en sus monografías sobre Hume, Bergson y Nietzsche hasta llegar al culmen de su “primer libro de filosofía”: *Diferencia y repetición*. Nosotros, por nuestro lado, hemos releído el concepto de diferencia (es decir, la diferencia en el concepto) y lo hemos explicado que adquiriría diversas formulaciones dependiendo de la adscripción de su dominio: inter-ser (en la ontología), inter-forma (en la estética) e inter-sentido (en la semántica). El *entre*

⁷⁶⁰ IT, pág. 241.

no era otra cosa que una gran Y multiconectiva, desterritorializada y metamórfica, esto es, el germen de toda pragmática. Pero nuestro trabajo no se circunscribía al desarrollo de un conjunto de clasificaciones y taxonomías de dicho concepto pues, bajo nuestro prisma, sería un modo de paralizarlo y anularlo. Por ello, lo llevamos al dominio del cine de Godard y lo rebautizamos con el nombre de transtopía⁷⁶¹. Con este concepto pretendíamos indagar en los nexos entre los componentes de lo audiovisual desde la alianza y el posterior plegamiento de algunos elementos teóricos de la topología matemática. Sin embargo, la topología era insuficiente. Su objetivo era siempre el de la búsqueda de constantes e invariantes que encarcelaban la movilidad del *entre* y, por consiguiente, nos vimos en la tesitura de trastornar las operaciones de la topología para hacerla devenir diferencial. Así, nuestro interés iba a focalizar exclusivamente las “transformaciones con cambio de forma” que se daban en la interacción de las materias expresivas del cine. Después de realizar un itinerario netamente barroco sobre las relaciones diferenciales entre las materias expresivas del cine, transpusimos este movimiento pragmático sobre los conjuntos de imágenes y conceptos, esto es, sobre las series que conformaban los diversos géneros cinematográficos o filosóficos que nutrían las invenciones de Godard y Deleuze.

En este punto de la investigación, nos resta cerrar este trabajo con un falso broche, tan falso como el prólogo que encabezaba el trayecto de esta aventura. Un falso final en el que trazaremos, de manera sucinta, tosca e impresionista, las posibilidades que se abren en la relaciones entre la filosofía y los otros dominios. Un recorrido barroco⁷⁶² que va de lo microtextual a lo macrotextual.

⁷⁶¹ Había que hacer, como dice Deleuze, un poco de gimnasia etimológica.

⁷⁶² Nuestro recorrido de lo microtextual (de los componentes) a lo macrotextual (los dominios) tiene una deuda con la línea de desterritorialización que traza el Barroco. Véase P, pág. 159: “*Si el Barroco ha instaurado un arte total o una unidad de las artes, lo ha hecho, en primer lugar, en extension, al tender cada arte a prolongarse e incluso realizarse en el arte siguiente que lo desborda [...] la pintura sale de su marco y se realiza en la escultura de marmol; y la escultura se supera y se realiza en la arquitectura; Y, A SU VEZ, LA ARQUITECTURA ENCUENTRA EN LA FACHADA UN MARCO, PERO ESE MARCO SE SEPARA DEL INTERIOR, Y SE PONE EN RELACION CON EL ENTORNO A FIN DE REALIZAR LA ARQUITECTURA EN EL URBANISMO [...] asistimos al desarrollo de una continuidad de las artes, en amplitud o en extensión: un encajamiento de marcos, cada uno de los cuales se ve superado por una materia que pasa a través. Esta unidad extensiva de las artes forma un teatro universal [...] El arte, en su totalidad, deviene socius, espacio social público [...] En el arte informal moderno quizá volvemos a encontrar ese gusto por instalarse entre dos artes, entre la pintura y la escultura, entre la escultura y la arquitectura, para llegar a la unidad de las artes como performance, y atrapar al espectador en su misma performance [...] Plegar-desplegar, envolver-desarrollar, son las constantes de esta operacion*”.

Para Deleuze, la filosofía es *collage* y modulación. *Collage*, en tanto que opera mezclando en su cuerpo fragmentos de dominios ajenos, y en tanto que su modo de pensar fusiona elementos heterogéneos de otros dominios a través de un acto de “producción de producción”⁷⁶³. Modulación, en tanto que, en su comunicación con los otros dominios, la filosofía va introduciendo variaciones y novedades dentro de su campo de investigación: los problemas desarrollados en otros campos le llevan a Deleuze a reterritorializarlos en los márgenes de la filosofía para componer con ellos la arquitectura conceptual de su filosofía. Estas reterritorializaciones son numerosas y, si bien no vamos a analizarlas, sí que es preciso, al menos, una mínima enumeración.

Reterritorialización de la literatura. Las configuraciones creativas de Proust, Artaud, Kafka, Sacher-Masoch, Carmelo Bene y Lewis Carroll son las que mayor huella dejaron en él. Unas veces por medio de estudios monográficos, y otras veces diseminados en sus obras más heterodoxas, Deleuze se apropia de las líneas de desterritorialización de literatura.

A Proust le dedica integralmente su primer “estudio extra-filosófico”, *Proust y los signos*, para desarrollar y renovar algunos de sus problemas sobre la producción de signos, problemas que, mas adelante, tendrán su continuación en sus estudios de cine: “La obra de arte no se limita a interpretar o a emitir signos por interpretar; los produce mediante procedimientos determinables. El mismo Proust concibe su obra como un instrumento o una máquina capaz de funcionar eficazmente, productora de signos de diferentes géneros que deben provocar un efecto sobre el lector”⁷⁶⁴

A Kafka también le dedica un estudio completo, *Kafka, por una literatura menor*, donde, junto con Guattari, comienza a forjar el concepto de dispositivo o agenciamiento: “¿Cuál es la aptitud del dispositivo proceso, del dispositivo castillo, para abrirse sobre un campo de inmanencia ilimitado que revuelve todas las oficinas segmentarias y que no se impone como un fin, sino que ya está ahí, en cada límite y en cada momento?”⁷⁶⁵.

⁷⁶³ La filosofía es una producción de producción en tanto que vampiriza y desterritorializa ideas de otros dominios para reterritorializarlas en su campo, siempre móvil y huidizo Véase AE, pág. 16.

⁷⁶⁴ PS, pág. 7.

⁷⁶⁵ K, pág. 126.

A Sacher-Masoch le consagra *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, tercer estudio a un escritor. En él desarrolla su posicionamiento crítico respecto al psicoanálisis.

Otros autores clave a los que hace referencia en sus obras son: Lewis Carroll y Artaud. Lewis Carroll le sirve para pensar las paradojas en *Lógica del sentido*: “La obra de Lewis Carroll tiene de todo para satisfacer al lector actual: [...] espléndidas palabras insólitas, esotéricas; claves, códigos, desciframientos; dibujos y fotos; un contenido psicoanalítico profundo, un formalismo lógico y lingüístico ejemplar. Una constitución paradójica del sentido”⁷⁶⁶. Artaud, a quien le roba la idea de *Cuerpo sin Órganos*, le sirve a Deleuze-Guattari como palanca para invertir el psicoanálisis: “[...] “El cuerpo es el cuerpo / está solo / y no necesita órganos / el cuerpo nunca es un organismo / los organismos son los enemigos del cuerpo” [Artaud] [...] A las máquinas-órganos, el cuerpo sin órganos opone su superficie resbaladiza, opaca y blanda. A los flujos ligados, conectados y recortados, opone su fluido amorfo indiferenciado. A las palabras fonéticas, opone soplos y gritos que son como bloques inarticulados”⁷⁶⁷. Además, la literatura anglosajona tiene una importancia determinante a la hora de pensar el viaje como desterritorialización⁷⁶⁸ y la obra de Carmelo Bene le sirven para reflexionar sobre la fórmula proustiana: “Los libros bellos están escritos en una especie de lengua extranjera”⁷⁶⁹.

Reterritorialización de la pintura. Bacon es el pintor que le sirve a Deleuze para desarrollar el concepto de Figura, un concepto que nosotros hemos transformado para crear el de inter-forma y que está relacionado con las deformaciones de los cuerpos y su tendencia al *Cuerpo sin Órganos*: “Bacon no deja de decir que la sensación es lo que pasa de un orden a otro, de un nivel a otro[...] Por eso la sensación es maestra de deformaciones, agente de deformaciones del cuerpo [...]se le puede hacer el mismo reproche a la pintura figurativa que a la pintura abstracta: pasan por el cerebro, no actúan directamente sobre el sistema nervioso, no acceden a la sensación, no despejan la Figura, y eso es porque ambas permanecen en un único y el mismo nivel. Pueden operar

⁷⁶⁶ LS, pág. 16:

⁷⁶⁷ Véase AE, pág. 18.

⁷⁶⁸ Véase D.

⁷⁶⁹ Véase SP.

transformaciones de la forma, no atañen a deformaciones del cuerpo”⁷⁷⁰. *La lógica de la sensación*, puede considerarse la segunda parte de la *Lógica del sentido*. Francis Bacon aunque, si bien es cierto, hay un viraje respecto a la materia y el dominio reterritorializado. En el caso de *Lógica del sentido*, utiliza la materia literaria para conformar una semántica. En el caso de *Lógica de la sensación*, parte de la materia pictórica para elaborar una estética. En resumen, la pintura contiene ideas que le sirven a Deleuze para crear conceptos, siempre y cuando haya un encuentro nutritivo entre ambas configuraciones creativas: “un pintor es alguien que crea en el terreno de las líneas y los colores [...] Pues un filósofo es algo parecido, alguien que crea en el orden de los conceptos, que inventa nuevos conceptos”⁷⁷¹.

Reterritorialización de la música. La crisis de la música tonal y la emergencia de las vanguardias musicales del dodecafonismo y la música serial le van a servir para establecer una línea de conexión entre la música atonal y las variaciones del lenguaje:

Una constante, una invariante, no se define tanto por su permanencia y su duración como por su función de centro, incluso relativo. En el sistema tonal o diatónico de la música, las leyes de resonancia y de atracción determinan centros válidos a través de todos los modos, dotados de estabilidad y de poder de atracción. Estos centros son organizadores de formas distintas, distintivas, claramente establecidas durante ciertas fracciones de tiempo: sistema centrado, codificado, lineal, de tipo arborescente [...] la gran agitación que afecta al sistema tonal, en un largo periodo de los siglos XIX y XX [...] amplía el cromatismo...reinventa nuevas modalidades [...] Esa agitación pasa a primer plano, se hace oír por sí misma, y hace oír, gracias a su materia molecular trabajado de esa forma, las fuerzas no sonoras del cosmos que siempre agitaban la música: un poco de tiempo en estado puro, una brizna de intensidad absoluta [...] Tonal, modal, atonal, no quieren decir gran cosa. Nada mejor que la música para representar el arte como cosmos, y trazar las líneas virtuales de la variación infinita⁷⁷².

Además, en el capítulo “El ritornello”, perteneciente a su obra escrita a dúo con Guattari *Mil Mesetas*, establece correlación entre los agenciamientos territoriales y los agenciamientos musicales, entre la etología y la música; y en su artículo “Cómo puede

⁷⁷⁰ FB, pág. 43:

⁷⁷¹ Deleuze, G.: “Ocho años después: entrevista 80” [En RL, pág. 166]

⁷⁷² Véase MP, pág. 99.

la filosofía servir a los matemáticos e incluso a los músicos...” define el carácter experimental y pragmático de la filosofía:

La enseñanza de la filosofía se orienta directamente a la cuestión de saber cómo puede la filosofía servir a los matemáticos, a los músicos, etc..., incluso y sobre todo cuando no trata de música ni de matemáticas. No se trata de una enseñanza de cultura general, sino de una enseñanza pragmática y experimental, siempre fuera de sí misma, precisamente porque la audiencia se ve llevada a intervenir en función de sus necesidades o aportaciones propias.⁷⁷³

Por último, el diálogo con la obra del músico francés Pierre Boulez es patente en *Mil Mesetas*, en *El Pliegue* y en artículos como “Ocupar sin contar: Boulez, Proust y el tiempo”⁷⁷⁴.

Reterritorialización de la ciencia. Deleuze reterritorializa las invenciones de la ciencia, es decir, las funciones, ya que estas sin duda tratan cuestiones que le sirven para su tarea creativo-conceptual. Científicos como Ilya Prigogine e Isabelle Stengers⁷⁷⁵ y sus teorías de las estructuras disipativas o René Thom y su teoría de las catástrofes aparecen con frecuencia en las páginas escritas por Deleuze⁷⁷⁶. Resulta curioso resaltar como en una nota a pie de página de *La imagen-tiempo*, Deleuze compara a Resnais con Prigogine y a Godard con René Thom. Sin duda, la relación de Godard con el matemático de las catástrofes, aunque no está en modo alguno justificada ni pone ejemplos concretos, si es acertada, como hemos mostrado en algún punto del presente trabajo. De todos modos, para hacer un balance de todas las resignificaciones que hace Deleuze de la ciencia –y de las críticas que ha sufrido por estos ejercicios de pensamiento por parte de, entre otros, Sokal– necesitaríamos el necesitaríamos embarcarnos en otra tesis doctoral.

En resumen, para Deleuze la filosofía se encuentra con la ciencia y el arte gracias a sus respectivas capacidades inventivas para crear problemas comunes: “Un científico [...] crea tanto como un artista [...] un científico es el que inventa o crea

⁷⁷³ Deleuze, G: “Cómo puede la filosofía servir a los matemáticos e incluso a los músicos...” [En RL, pág. 158]

⁷⁷⁴ Véase RL.

⁷⁷⁵ Apuntemos la referencia de Deleuze a la definición de caos de Prigogine y Stengers en QF, pág. 117

⁷⁷⁶ Véase la referencia a Thom en el capítulo del devenir-animal en MP, pág. 251.

funciones”⁷⁷⁷. Ahora bien, la diferencia entre la filosofía, la ciencia y el arte radica en su peculiar manera de distribuir sus materias: “la filosofía hace surgir acontecimientos con sus conceptos, el arte erige monumentos con sus sensaciones, la ciencia construye estados de cosas con sus funciones”⁷⁷⁸.

De este modo, la filosofía desarrolla una capacidad mutante que no consiguen el arte y la ciencia, en tanto que posibilita encuentros y conexiones con todos los dominios: “el campo de las síntesis libres en las que todo es posible, las conexiones sin fin, las disyunciones sin exclusividad, las conjunciones sin especificidad”⁷⁷⁹. Y, en consecuencia, la filosofía engulle los flujos creativos de los demás dominios para encontrar un medio de expresión propio⁷⁸⁰, mezcla todos los códigos, pliega y hace rizoma⁷⁸¹ con las artes y las ciencias y, en suma, amontona su tesoro de ideas para una próxima explosión.

⁷⁷⁷ Deleuze, G: “¿Qué es un acto de creación?” [En RL, pág. 282]

⁷⁷⁸ QF, pág. 200.

⁷⁷⁹ AE, pág. 59.

⁷⁸⁰ La filosofía, sin duda, busca nuevos medios de expresión en su relación con la renovación de las artes y las ciencias. Véase DR, pág. 18: “*La búsqueda de nuevos medios de expresión filosófica fue inaugurada por Nietzsche, y debe ser proseguida hoy relacionándola con la renovación de algunas otras artes, como el teatro o el cine*”. Véase también Deleuze, G.: “Prólogo a la edición americana de Diferencia y repetición” [En RL, pág. 270]: “*Cada filosofía debe alcanzar su propio modo de hablar de las ciencias y de las artes, así como su manera de establecer alianzas con ellas*”.

⁷⁸¹ MP, pág. 13: “*Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales*”.

2. HACIA LA SÍNTESIS HETEROGÉNEA DE DOMINIOS EN GODARD

Godard sabe como bucear por otros dominios del saber para llevarlos a su terreno. A lo largo de este viaje por la filosofía de Deleuze y el cine de Godard hemos ido radiografiando las posibilidades conectivas entre la filosofía y el cine a través de encuentros o diferencias a diferentes niveles. Tras nuestro periplo por el método del *entre*, la inmanencia y la desfundamentación llegamos a una cala inexplorada que nos catapultó a la formulación de una topología o ciencia de los lugares desde la perspectiva de la teoría de la diferencia. Este dominio, como ya vimos, nos servía para localizar los lugares de los componentes de la imagen de cara a establecer entre ellos encuentros y contagios que rompiesen con las prohibiciones de la topología que llamamos dogmática, es decir, de la topología que centraba sus investigaciones en la búsqueda de constantes e invariantes entre una figura “de salida” y una figura “transformada”: la prohibición, en suma, de cortar lo unido y la de juntar lo separado. Por ello, nuestro recorrido daba cuenta de los intervalos móviles, diferencias o transtopías entre los componentes de la imagen (imagen-movimiento, texto escrito, sonido fónico, sonido musical y ruido). Este itinerario por los componentes audiovisuales se ponía en marcha desde la maquinaria deleuzeana de la pragmática experimental y, transversalmente, daba cuenta de las transformaciones que se establecían en el interior de los conceptos. Estos, al igual que las imágenes, se componían de elementos mutantes, de heterogeneidades *in progress* que hacían del concepto un constructo en el que se condensaban ideas oscuras y distintas y donde los límites no dejaban de ser movedizos. A este trazado barroco lo llamamos la síntesis heterogénea de componentes, un trazado que, aunque se focaliza casi en exclusiva en los componentes cinematográficos, no cabe duda de que el modo de operar sobre dichos componentes se asienta sobre la base de la teoría de la creación de conceptos de Gilles Deleuze formulada sobre todo en último libro, escrito a dos voces con Guattari: *¿Qué es la filosofía?* A continuación, desplegamos nuestro barroco proceso de expansión al hacer balance del sistema de creación inter-genérico de Deleuze y Godard, un sistema que no sólo se sostenía en la intervención sobre los componentes de las imágenes y los conceptos, sino también en la conjugación o divergencia de los sistemas canónicos de serialización de las imágenes y los conceptos, esto es, en los géneros, ya sean filosóficos (vitalismo, racionalismo, empirismo) o cinematográficos (comedia, musical, policial).

En este punto, y tras el breve balance de nuestra práctica analítica (y poética y política) sobre las imágenes y los conceptos, toca el turno de ver como funciona la teoría de la diferencia dentro de los que hemos llamado la síntesis heterogénea de dominios.

En primer lugar, debemos definir la mecánica de los dominios extracinematográficos en el interior de sus films. Esta mecánica, sin duda, parte de la firme voluntad de búsqueda que Godard desarrolla a lo largo de los años: una búsqueda que le lleva a afirmar que el cine es un arte y una ciencia que está “atravesado por todo”⁷⁸², lo que posibilita la definición de su cine como un cine diferencial, un cine en el que mediante fragmentos recogidos de otros dominios (literatura, pintura, ciencia, música, filosofía) configura una unidad precaria, una “enciclopedia inconclusa”. El cine diferencial, como lo define Bordwell, consiste en “hacer un film completo a partir de juegos narrativos discretos”⁷⁸³. Se trata, en todo caso, de construir la pureza del cine (y su completud) desde el juego y la contaminación con los otros dominios o campos de saber: “[Godard] ha construido la pureza de su obra a partir de la contaminación estética. A menudo se ha hablado de él en tanto escritor o pintor o músico como si, para catalogarlo, fuese necesaria la adscripción a un territorio extranjero”⁷⁸⁴. De este modo, Godard usa los films como zonas de intercambio, como no-lugares donde crear encuentros entre dominios extranjeros al cine, donde hacer y rehacer los *collage* y las modulaciones. Sobre todo en sus *Histoire(s) du cinéma* donde, como apunta Bergala, “confronta su cine a lo mas grande que ha habido en el pasado de la pintura o de la música”⁷⁸⁵.

Veamos, brevemente, cuales son los dominios y como funcionan e influyen al cine diferencial de Godard. Un cine que aparte de fundar una retórica de la desorientación⁷⁸⁶ donde los diversos dominios son deconstruidos y recontextualizados, también desarrolla un movimiento barroco y complejo que sintetiza todas las artes y que, sin duda, cumple con las expectativas que Canudo puso en su día en el séptimo

⁷⁸² Véase Bosch, I. y Vidal Estéve, M., “La invención del cinema”, *Contracampo*, n° 18, 1981, págs. 30-38: “Pienso que no eran películas de mis mismo, que era cosas que me atravesaban, que pasaban por mi sin que yo pudiese controlarlas demasiado bien”

⁷⁸³ Bordwell, D.: *La narración en el cine de ficción*, pág. 282.

⁷⁸⁴ Oubiña, D.: “Mal visto, mal dicho”, [En *Filmología. Ensayos con el cine*, Manantial, Buenos Aires, 2000, pág. 20].

⁷⁸⁵ Bergala, A.: *Nadie como Godard*, pág. 38.

⁷⁸⁶ Véase Sontag, S.: *Estilos radicales*, pág. 253.

arte: “El séptimo arte concilia de esta forma a todos los demás. Cuadros en movimiento. Arte plástica que se desarrolla según las leyes del arte rítmica [...] Aquí tenemos, por tanto, la síntesis de las artes del espacio (Pintura) y las artes del tiempo (La Música), es decir, el espacio-tiempo”⁷⁸⁷. Ahora bien, antes de ver las influencias de los diversos dominios en el cine de Godard hay que decir que, en sus propias críticas, ya vislumbra la posibilidad de relación del cine con otros dominios e incluso hace un diagnóstico de dicha influencia en algunos de sus cineastas sagrados:

Hay varias maneras de hacer películas. Como Jean Renoir y Robert Bresson que hacen música. Como Serge Eisenstein que hacía pintura. Como Stroheim que escribía novelas habladas en la época del cine mudo. Como Alain Resnais que hace escultura. Y como Sócrates, quiero decir Rossellini, que hace simplemente filosofía. En suma, el cine puede serlo todo a la vez, es decir, juez y parte⁷⁸⁸.

Es más, dicha relación inter-dominios es indispensable para el cine: ““Todo el cine, únicamente el cine, he dicho hablando de Nicholas Ray. Pero este elogio lleva consigo una restricción: tal vez “únicamente el cine” no constituye todo el cine””⁷⁸⁹. Veamos ya, igual que en el caso de Deleuze, la influencia de la literatura, la pintura, la música y la ciencia en el cine de Godard.

Reterritorialización de la literatura. La materia expresiva de la literatura es -en los márgenes de la literatura occidental- la materia escrita. Ahora bien, Godard reterritorializa la literatura en el cine y hace de ella una materia de expresión visual y fónica. Es decir, si para Godard “describir es observar mutaciones”, entonces su modelo de descripción de las mutaciones de la literatura va a consistir en la producción de estructuras cinematográficas basadas en estructuras literarias. Tracemos una breve línea para diagnosticar las operaciones de cinematografización de la literatura, tanto de la poesía, como del teatro, como de la novela.

Respecto a la poesía, cabe decir que a lo largo de la historia del cine, desde Eisenstein a Tarkovski, ha habido una gran cantidad de directores que se han inspirado

⁷⁸⁷ Véase Canudo, R.: “Manifiesto de las Siete Artes” [En Romaguera i Ramiro, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.): *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1998]

⁷⁸⁸ Godard, J.-L.: “Une femme mariée” [En Godard, J.-L.: *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*]

⁷⁸⁹ Godard, J.-L.: “Únicamente el cine” [En Godard, J.-L.: *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, pág. 40]

en las estructuras de la lírica. Y Godard, como no, hace uso de la poesía y la hace mutar y delirar en el vientre de sus films. En *Alphaville*, por ejemplo, utiliza los versos de *Capital del dolor* de Paul Eluard para mostrar que únicamente con el cine no es posible hacer todo el cine, para mostrar la posibilidad del juego del amor entre el personaje que interpreta Anna Karina y el que interpreta Eddie Constantine, para mostrar la palabras del poeta dentro de un contexto de luces y sombras móviles que hacen aparecer y desaparecer a los protagonistas. De algún modo, la poesía de Eluard, la palabra escrita, se transforma en articulación fónica que contagia la puesta en escena de Godard en la secuencia descrita.

Respecto al teatro, son múltiples las referencias que Godard distribuye en sus films. En primer lugar, podemos vislumbrar como el uso de la dramatización teatral supone, en cierta medida, la desdramatización del cine. Así, sobre *Vivir su vida*, Fieschi ha escrito: “la dramatización teatral (los doce cuadros, la escena final) que conduce, por otra parte, a una desdramatización cinematográfica, como si, tomando prestada la técnica de otro arte, Godard profundizara en el suyo, mediante una metamorfosis que es una inversión”⁷⁹⁰. Esta metamorfosis o mutación de lo teatral en lo cinematográfico, este contagio que alimenta las posibilidades del cine, la encontramos también en *Une femme est une femme*, donde, como ya analizamos en páginas precedentes, las convenciones del teatro rompen con las convenciones del cine, sobre todo cuando los actores del film se dirigen al espectador, lo que implica un cortocircuito entre la realidad y la ficción⁷⁹¹. Esta desdramatización del cine deriva del mayor peso específico de la palabra en detrimento de la imagen, como se puede observar en el primero de los cuadros de *Vivir su vida* donde Paul y Nana aparecen de espaldas. Sobre esta cuestión Godard ha dicho: “Me acerco al teatro también por la palabra: en mi film hay que oír hablar a la gente, tanto más cuanto que, a menudo, los personajes están de espaldas, de tal forma que sus caras no nos distraen”⁷⁹². Así, el teatro, la palabra en acción, sirve para desterritorializar las convenciones de la imagen cinematográfica por medio de la palabra.

⁷⁹⁰ Fieschi, J.-A.: “La difficulté d’être de Jean-Luc Godard”, *Cahiers du cinéma*, n° 37, diciembre 1962.

⁷⁹¹ Véase III.4.2. Contra los géneros (I): Bergson (Y) *Une femme est une femme*.

⁷⁹² Bosch, I. y Vidal Estéve, M., “La invención del cinema”, *Contracampo*, n° 18, 1981, págs. 30-38. (Entrevista a Godard)

Respecto a la novela, cabe establecer dos zonas de transformación o mutación: la inserción de citas y la adaptación cinematográfica. Sobre la inserción de citas ya realizamos algunos análisis de cara a ver el funcionamiento de los textos escritos en el cine de Godard⁷⁹³. Lo que habría que ver en este punto sería las transformaciones que opera la literatura en el cine. Resumidamente, diremos que la materia expresiva de la novela es la escritura pero, dentro de las coordenadas del cine, la escritura deviene imagen. De algún modo, igual que en el caso del teatro, con el uso de las citas se da una “novelización” del cine. En una de las últimas secuencias de *Vivir su vida* tenemos un ejemplo claro de novelización: la lectura del texto de Poe, sin duda, impregna la interpretación y la pose de Anna Karina. Por otro lado, la adaptación cinematográfica de una novela siempre supone contagios y mutaciones, y, a su vez, sirve de soporte que hay transformar. Se trata de partir de las ideas de la novela para crear ideas cinematográficas, como cuenta el propio Godard de su adaptación de la novela de Alberto Moravia: “En la novela de Moravia hace intervenir a un director alemán [...] Moravia pensaba en Pabst porque había rodado antaño un Ulises o una Odisea [...] introduje mis propias ideas haciendo actuar a un director que admiraba...Lang...había aceptado firmar un film que no hubiese hecho jamás”⁷⁹⁴. Todo es cuestión de resonancia y contagio, como señala Deleuze: “¿qué hace que un cineasta tenga verdadera necesidad de adaptar, por ejemplo, una novela? Me parece evidente que la razón es que hay ideas cinematográficas que resuenan en aquello que la novela presenta como ideas novelísticas”⁷⁹⁵.

Para finalizar la cuestión de la influencia de la literatura en el cine citaremos una de las enigmáticas y controvertidas fórmulas godardianas: “En el cine, se empieza por el regreso. El cine comienza con el tiempo reencontrado y acaba con el tiempo perdido. La literatura, por su parte, comienza con el tiempo perdido y acaba con el tiempo reencontrado”⁷⁹⁶.

Reterritorialización de la pintura. La materia expresiva de la pintura es la imagen fija y, como asegura Deleuze, contiene en su interior ideas que se expresan mediante líneas y colores. Godard, en su proyecto de describir mediante la observación

⁷⁹³ Véase III.2.2.2. Tipos de relación imagen-texto.

⁷⁹⁴ Godard, J.-L.: *Introducción a una verdadera historia del cine*, pág. 93-94.

⁷⁹⁵ Deleuze, G.: ¿Qué es un acto de creación? [En RL, pág. 284]

⁷⁹⁶ Citado en Liandrat-Guides, S. y Leutrat, J.-L.: *Cómo pensar el cine*, pág. 66.

de mutaciones, se dedica a usar la pintura –como la imagen fija– dentro de las coordenadas del cine –en tanto imagen-movimiento. Los usos de la pintura en el cine de Godard son múltiples. Nos centraremos, básicamente, en exponer esta influencia en cuatro niveles: en la composición de los planos, en el uso de cuadros en la decoración de interiores, en el uso de cuadros para describir paisajes y en el uso de cuadros para introducir en ellos el movimiento (*tableaux vivants*). Como en el caso de la literatura, la pintura supone un contagio del cine. Si en Deleuze, las ideas-color de la pintura servían para forjar conceptos, en Godard sirven para tejer imágenes.

Así, en primer lugar, cabe destacar la influencia decisiva del pop-art⁷⁹⁷, del *collage* y del cómic en la composición de los planos. Roman Gubern asegura que “el modelo platónico seguía siendo el plano-pintura de los maestros (Eisenstein, Welles, Mizoguchi, Dreyer, Renoir) que nos remitía a los modelos respetados de la historia de las artes plásticas (Tintoretto, Rembrandt) [...] Las propuestas de Godard están más cerca del reportaje, el comic, la publicidad o la televisión”. Esta ruptura con la composición clásica se produce gracias a la acción de reappropriación de materiales no cinematográficos, como hacía los artistas pop⁷⁹⁸, y a la posterior combinación y yuxtaposición de dichos materiales. Se trata de coger elementos de la cultura de masas para “releerlos”. Un ejemplo de la influencia de la pintura pop y los comics lo tenemos en *Alphaville*: “La trama de *Alphaville* es puro cómic de ciencia ficción [...] Como en un cuadro de Lichtenstein [...] el diálogo es a menudo un eco de los bocadillos del comic [...] Godard emplea todos los signos predilectos de los artistas pop: flechas botones, luces de neón, toda la señalización de la vida moderna”⁷⁹⁹. Sin embargo, el film-cómic por antonomasia de la producción godardiana es *Made in USA*. En este film encontramos tanto la inserción de fragmentos de cómics como la relectura o contagio que hace Godard al componer los planos: escenarios maquillados con colores estridentes y una angulación inclinada y no naturalista son las características que rigen estas composiciones:

⁷⁹⁷ Véase II.2.1. Principio. El rastro del rostro.

⁷⁹⁸ Véase Leutrat, J-L. y Liandrat-Guides, S.: *Jean Luc Godard*, pág. 50: “Al igual que los artistas pop, Godard ensambla todo lo que encuentra en nuestro mundo que le parece útil para crear encuentros detonadores y acusatorios. Es cierto que no se limita a los despojos, sino también a las obras de arte. Pero empieza por convertirlas en despojos: fragmentos mal leídos, mal dichos, frangollados, estropeados, pedazos de imágenes, reproducciones de reproducciones”.

⁷⁹⁹ Roud, R.: “Prólogo a la edición inglesa del guión *Alphaville*”, Lorrimer Films, Londres, 1966.



(i) Cómic insertados



(ii) Relectura cinematográfica de los cómics

En segundo lugar, Godard utiliza la pintura para decorar los interiores y para establecer con los personajes y con la trama de la historia algún tipo de conexiones. En *A bout de souffle* encontramos, por un lado, encuadres de cuadros combinados con una voz en *off* de los personajes que crea un intersticio entre ambos componentes. Y, por otro lado, a los propios personajes, en este caso al personaje que interpreta Jean Seberg, encuadrados junto a diversas láminas.



- *Me gustaría que fuéramos Romeo y Julieta.*
- *¡Oh por favor! Son ideas de chicas.*

(i) Relación cuadro-voz en *off* del personaje (ii) Relación cuadro-rostro del personaje

En tercer lugar, Godard, en *Le petit soldat*, utiliza la referencia a la pintura para describir la fisionomía de los personajes (“Verónica ¿tenía los ojos gris-Velázquez o gris-Renoir?”) o de los paisajes (“El cielo me recuerda a una pintura de Paul Klee”). En este caso, la materia expresiva de la pintura, la imagen-color, pasa al territorio de la materia fónica.

Y en cuarto y último lugar, Godard establece un complejo diálogo con la pintura en *Passion*. En este film se teje una diferencia o un contagio entre la inmovilidad del cuadro y la movilidad de la cámara y de los modelos que representan las escenas de dichos cuadros: “Todo sucede como si en el film hubiese una lucha, un violento altercado entre la pintura y el cine”⁸⁰⁰. Veamos únicamente dos ejemplos de relación cine-pintura. El primero, consiste en una modificación del cuadro viviente por medio de una transformación de la luz que alumbra la escena:



(i) Escena con el fondo iluminado



(ii) Escena con el fondo oscurecido

Como vemos, las posibilidades del cine toman cuerpo gracias a la intercesión de la pintura. Ahora bien, el cine, a diferencia de la pintura, y gracias a su capacidad de poner en movimiento a las imágenes, tiene la potencia para transformar la imagen fija en imagen móvil por medio de la luz. A continuación, en el segundo ejemplo, un plano que va recorriendo el cuadro viviente de los fusilamientos del 2 de mayo de Goya mientras, en el marco del encuadre, aparece toda la maquinaria de producción del cine (focos, cámaras, travellings) y, al fondo, un personaje femenino, también de Goya, que se mezcla en la escena. Hay, en este plano secuencia, un contagio no sólo entre diferentes cuadros, sino también entre los cuadros (en tanto que imágenes inmóviles) y el mecanismo del cine:

⁸⁰⁰ Bonitzer, P.: *Desencuadres. Cine y pintura*, pág. 30.



Reterritorialización de la música. Recordemos que Deleuze aseguraba que todos los dominios se diferenciaban en su materia pero que se parecían en su línea de desterritorialización. Respecto a la música, la diferencia se da entre la materia armónica y melódica y la materia audiovisual. Pero, ¿y la línea de desterritorialización? En este punto habría que calibrar cual es la función de la música en el cine de Godard y como esta cambia su forma de hacer cine. Ahora bien, en la síntesis heterogénea de componentes ya describimos los usos de la materia expresiva musical por medio de lo que llamamos espacios musiclásticos y espacios musipáticos. De lo que se trata ahora es de evaluar la influencia del dominio de la música en la sintaxis godardiana.

Fundamentalmente, podemos distinguir dos tipos de usos, uno dentro de los márgenes de la articulación clásica y otro adherido a los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX.

Respecto a la influencia de las estructuras musicales clásicas, cabe decir que Godard establece un contagio entre las tonalidades y los tipos de plano: “El paso desde un plano general al primer plano, por ejemplo, se convierte en el paso de mayor a menor en música y viceversa”. Este desplazamiento está adherido a la idea de que el plano general es representativo de la comedia y, por tanto, el tono mayor aporta una solidez que liga con la articulación y el engranaje de lo que Deleuze llama las imágenes-acción. Los lazos sólidos entre las acciones cómicas tiene que registrarse en plano general pues la acción implica una multiplicidad de elementos en acción y reacción mutua. El primer plano, sin embargo, se utiliza en el drama ya que tiene la potencia para registrar las afecciones de los personajes y por tanto tiene que ir al detalle de los movimientos del rostro y, por consiguiente, nada mejor que la tonalidad menor pues esta implica una tensión gracias a la inclusión, dentro del acorde, de una tercera bemol. Ahora bien, Godard, en su afán experimental, ha puesto en solfa sus propios axiomas en un film como *Une femme est une femme*, donde pretende poner en práctica el desarrollo de una comedia musical en primer plano.

Respecto a la influencia de las vanguardias musicales del siglo XX, hay que apuntar que tanto la crisis de la melodía como estructura líneal y predecible y la ruptura de la jerarquía armónica en pro de un complejo sonoro múltiple, van a influir en su modo de estructurar sus films. La influencia o el contagio de la crisis de la melodía, en tanto primera voz totalitaria, se equipara a la crisis del star system y de la política de los autores. Este influjo puede haber dejado huella en su forma de producir, sobre todo en la etapa de los años Mao, ya que no se trataba de que el autor de film se situase en primer plano, como la melodía, sino de componer una armonía colectiva. Ahora bien, la crisis de la melodía es la causa de la desjerarquización de la materia musical: ya no se trata de trazar líneas de organización que conformen una estructura sino líneas de mutación que arrojan luz sobre un proceso de estructuración. En Godard, podemos vislumbrar un proceso de ruptura de las jerarquías compositivas de la imagen y una ruptura con el modelo y el canon genérico gracias a los procesos de, por un lado, yuxtaposición de

elementos heterogéneos en una misma imagen y, por otro lado, de inserción de una variedad de series genéricas. Como dice Vecchiali con Godard “el cine se hace atonal”⁸⁰¹.

Reterritorialización de la ciencia. Godard, en algunas ocasiones, va a utilizar la producción científica para producir nuevas imágenes, es decir, va a extraer algunas ideas cristalizadas en la ciencia para hacer sus *collages* audiovisuales. Esta estrategia, sin duda, supone una “producción de producción”, una modulación de la ciencia en el campo cinematográfico. Y por ello por la ligazón que se establece entre arte y ciencia gracias al lugar común que supone la creación. Tanto la ciencia como el arte son dominios de invención: “Un científico [...] crea tanto como un artista [...] un científico es el que inventa o crea funciones”⁸⁰².

Sobre este uso de la ciencia Douchet ha escrito lo siguiente:

Godard es el cineasta que intenta adaptar el cine al conocimiento científico de hoy. [...] por consiguiente, se pliega al conocimiento científico contemporáneo y lo aplica. Encontraremos así en sus películas la teoría de la relatividad, la física cuántica, el principio de incertidumbre, el azar y lo discontinuo, el sistema y el pensamiento del átomo [...] Godard aplica el espíritu de Bazin, es decir, el cine es, en efecto, un instrumento científico y está hecho para servir a la ciencia⁸⁰³.

En este sentido, la fórmula “describir es observar mutaciones”, es decir, la desterritorialización del campo de la ciencia en el campo del cine, nos lleva a referir algunos ejemplos y prácticas concretas. En primer lugar, habría que evaluar las teorías científicas que son citadas y, a continuación, observar el influjo que tiene en la sintaxis y la semántica del film.

En *Nouvelle Vague* y en *Histoire(s) du cinéma* encontramos una referencia explícita a las teorías atomista-materialista de Lucrecio. Ciertamente, todavía no estamos en el marco de la ciencia moderna pero no cabe duda del influjo que supuso. En puridad, la teoría de Lucrecio, basada en Epicuro, hace hincapié en el movimiento y

⁸⁰¹ Vecchiali, P.: “Une morale de l’Indulgence”, Cahiers du cinéma, n° 145, julio, 1963.

⁸⁰² Deleuze, G.: “¿Qué es un acto de creación?” [En RL, pág. 281]

⁸⁰³ Douchet, J.: “Le théorème de Godard”, Cahiers du cinéma, n° 437, noviembre, 1990.

devenir de la materia, en la disolución continuada de las formas y la subsiguiente reorganización de dicho flujo en nuevas estructuras. Las fuerzas de la materia chocan y pugnan hasta que conforman nuevas materias. Algo similar al movimiento diferencial de fuerzas del que habló Nietzsche o al flujo divergente de la vida de Bergson que Deleuze relee en su ontología y que nosotros hemos aplicado a las materias que conforman lo audiovisual. En *Nouvelle Vague*, Godard rinde tributo al autor de *De Rerum Natura* por medio de uno de sus ya clásicos intertítulos:

Ahora bien, la puesta en escena del atomismo de Lucrecio se encuentra, como señalan Leutrat y Liandrat-Guides, en las *Histoire(s) du cinéma*: “En *Histoire(s) du cinéma* hay acercamientos telescópicos y bombardeos de átomos visuales y sonoros, aceleraciones de partículas, fenómenos de reverberación, de superposición, técnicas que a veces recuerdan a Lucrecio o Epicuro”⁸⁰⁴. Sobre los “choques atómicos” entre las materias visuales, escriturales, fónicas, musicales y sónicas en este film ya hemos hecho algunos análisis⁸⁰⁵. Recuérdense los capítulos I.1. Pensar el entre (donde analizábamos los intervalos diferenciales entre los componentes fílmicos), I.3.3. Breve estética de la figura (donde analizábamos la diferencial entre las formas o inter-forma y las mutas deformaciones que se daban entre ellas) y III.1.4. La diferencia en la iconicidad (donde volvíamos sobre el concepto de inter-forma para definir las imágenes-mosaico) En un cine esquizoanalítico como el de Godard es normal adherirse al atomismo de Lucrecio ya que ofrece elementos útiles y estratagemas que, vertidas y reterritorializadas en el cine, dan lugar a nuevas imágenes y nuevas formas de engranaje entre las mismas.

Aparte del atomismo, encontramos en el seno de sus films referencias a teorías científicas que todavía hoy tienen una vigencia incuestionable en la comunidad científica. Nos referimos a la teoría de la relatividad de Albert Einstein y a la teoría de las catástrofes de René Thom. En primer lugar, la teoría de la relatividad dice que”.....”. Godard en *Alphaville* lleva a su terreno esta función científica para construir un film de la relatividad (de la relatividad contra el totalitarismo y el despotismo de la sociedad tecnocrática de *Alphaville*) que incluso incluye, a través de los intertítulos la archiconocida fórmula:

⁸⁰⁴ Leutrat, J-L. y Liandrat-Guides, S.: *Jean Luc Godard*, pág. 122.

⁸⁰⁵ Véase, concretamente, I.1. Pensar el entre, I.3.3. Breve estética de la figura y III.1.4. La diferencia en la iconicidad.

$$E = mc^2$$

$$E = hf$$

En segundo lugar, como ya hemos apuntado, Deleuze incide en la idea de que el cine de Godard está vinculado a la teoría de las catástrofes de René Thom. Nosotros ya aplicamos en I.3.3. Breve estética de la figura el término catástrofe al cine de Godard. Ahora bien, tenemos que tener en cuenta que Godard hizo una entrevista con el matemático francés para su serie para la televisión *Six fois deux*⁸⁰⁶ sobre la noción de catástrofe como explicación general de los fenómenos. Este film, de hecho, pone en escena la catástrofe en tanto que su estrategia de producción, en cada capítulo, se compone de dos partes, una expositiva y otra explicativa, y, de lo que se trata, es de disponer una diferencia, una catástrofe que el espectador tiene que colmar.

Y de eso se trata al fin y al cabo, de poner en escena la ciencia, de utilizarla para descubrir nuevas formas de montar las imágenes, de poner en escena lo que la ciencia ve. Como decía Daney: “el ver puro es la ciencia, el mostrar puro es la escena”.

En suma, Godard se apropio de problemas de la literatura, la pintura, la música y la ciencia para resolverlos a su modo, desde su dominio de creación que es el cine: “Godard ha afrontado la pintura en *Passion*, y la música en *Nombre: Carmen*, y hace un cine serial pero también un cine catástrofe, en un sentido que corresponde a la concepción matemática de René Thom. No hay obra que no tenga su comienzo y su continuación en otras artes. [...] Todo trabajo se inscribe en un sistema de relevos”⁸⁰⁷.

⁸⁰⁶ El capítulo 5b de este film está consagrado a René Thom. En el dossier, encontramos la siguiente nota: “5b. René. Entrevista con el matemático René Thom sobre la noción de catástrofe como explicación general de los fenómenos, y las matemáticas consideradas como expresión del límite del cuerpo humano”.

⁸⁰⁷ Deleuze, G.: “El cerebro es la pantalla” [En RL, pág. 257]

V. CONCLUSIONES: *INTERMEZZO*

JLG: ...Todos esos filósofos, es una pena que no hayan hecho cine (...) Deleuze tuvo la tentación, pero en lugar de hacer una película, escribió un libro sobre...

YI: Deleuze nunca habría podido hacer películas. Uno no puede improvisarse como filósofo o cineasta tan fácilmente, hacen falta años y años de trabajo, además de tener el don para hacerlo

JLG: Pero habría podido asociarse... Los libros de Deleuze sobre el cine son más flojos que sus libros de filosofía.

GODARD

Puedo decir cómo me imagino a Godard. Es un hombre que trabaja mucho, y por tanto está necesariamente en una absoluta soledad. Pero no se trata de una soledad cualquiera, es una soledad extraordinariamente poblada. No poblada por sueños, por fantasmas o proyectos, sino por actos, cosas e incluso personas. Una soledad múltiple, creadora.

DELEUZE

No deja de ser paradójico hacer un balance de conclusiones. Y más cuando el objeto, el campo y la metodología de esta investigación se administran por una práctica antigenealógica, variable, modulante y alterable. Por consiguiente, cualquier articulación o engranaje de un principio (en este caso la demarcación de un objeto de estudio, de un campo o dominio de ideas y de un aparato metodológico), a un nudo (el desarrollo de una serie de análisis encorsetados por el objeto, el campo y la metodología) y a un fin (una serie de conclusiones sintéticas que se extraen de la aplicación de los principios al análisis) no deja de presumir un estado de crisis. Por todo ello, el trayecto que viene a continuación no tiene otro móvil que el de valorar algunas implicaciones de nuestra apuesta analítica y crítica.

Por ello, decidimos empezar entremedias: nada de principios ni de fines, sólo *intermezzos*: “Siempre se está en mitad de las cosas, y sólo se crea en mitad de las cosas”⁸⁰⁸, repite incansablemente Deleuze. Esto sin duda hacía necesario un proceso de desfundamentación, es decir, una crítica a la idea de principio o *arché* que iba adherida a una vindicación de la idea de *an-arché*. Esta crítica a la idea de principio iba a focalizarse exclusivamente en los dos dominios o disciplinas en torno a los cuales hemos desarrollado nuestro sistema de relaciones: la filosofía y el cine. Respecto a la crítica a la idea de principio (y de fin) en el campo de la filosofía, la polémica con la obra Hegel ha sido nuestro campo de batalla. Asimismo, las críticas a la teoría del relato de Propp y a las teorías analíticas cinematográficas subyacentes han sido terreno abonado para las disputas en torno a los modos de articulación de las imágenes según la lógica genética principio-nudo-desenlace. Por ello, nuestro posicionamiento teórico se enfrentaba a las leyes que organizaban de manera dogmática, unívoca, lineal y previsible tanto las ideas como las imágenes. Se trataba, de algún modo, de desarrollar una práctica teórica que no encadenase las ideas y las imágenes según una lógica lineal y arbórea.

Para construir este problema fue indispensable un mínimo de demarcaciones que no dejaban, como decimos, de entrar en crisis. En primer lugar, un objeto: la diferencia. En segundo lugar, una metodología: la pragmática experimental. En tercer lugar, un campo de estudio: el cine de Godard y la filosofía de Deleuze.

⁸⁰⁸ Deleuze, G.: “Retrato del filósofo como espectador” [En RL, pág. 199]

El objeto. El objeto “diferencia” es un objeto mutante y variable que no se deja asir con facilidad. Por definirlo de manera genérica digamos que es un matiz “entre-dos”. Sus modos de expresión son múltiples y heterogéneos. Ahora bien, nosotros hemos decidido leer la diferencia en clave topológica.

En el cine de Godard, la diferencia es el núcleo de todo proceso de creación y hunde sus raíces en la teoría de los intervalos del cineasta ruso Dziga Vertov. En un film como *Ici et ailleurs*, descubrimos la importancia de la diferencia o *intermezzo* dentro del campo cinematográfico. Además, en este capítulo, entra en escena uno de los conceptos claves: el de transtopía. Este concepto polemiza con el de isotopía. Mientras que la isotopía relaciona elementos que presuponen una identidad temática, la transtopía es el lugar de la relación diferencial, el no-lugar que licua toda lógica de términos: transtopía entre yo, tu él que conforman la enunciación colectiva, transtopía entre la imagen y el sonido, transtopía entre oriente (Palestina-otro lugar) y occidente (Francia-aquí), transtopía entre lo activo (guerrilleros) y lo pasivo (obreros adocenados), transtopía entre imágenes (imágenes-mosaico) transtopía entre la imagen y el espectador, transtopía entre sonidos. Estas transtopías fueron, a su vez, intersectadas por la teoría rizomática de Deleuze-Guattari, teoría en la que nuestro objeto de estudio, la diferencia o *intermezzo*, se identifica con el concepto de rizoma: “Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en medio, entre las cosas, interser, *intermezzo*”. La estrategia, por tanto, no era otra que la de producir un primer lazo entre la filosofía y el cine a través de la imbricación de la rizomática de Deleuze-Guattari con el film godardiano en tanto que desarrollaban un problema común desde dominios diferentes. En este sentido, no se trata de usar la filosofía para reflexionar sobre el cine, sino de extraer de las ideas cinematográficas un concepto, es decir, de entresacar del ensayo audiovisual sobre el “et” un concepto filosófico: el *intermezzo*, la diferencia, la Y. De lo que se concluye que la filosofía es tan creativa como el cine: su fin es la creación de conceptos. Y viceversa: no se trata de usar el cine para poner en escena un concepto filosófico, sino para pensar y argumentar con imágenes-movimiento, y para crear un nuevo tipo de imágenes o de relaciones entre imágenes.

En el campo de la filosofía de Deleuze, la transtopía se puede manifestar de muchas formas. Nosotros hemos centrado nuestra atención en tres: la transtopía como diferencia (en el campo de la ontología), como figura (en el campo de la estética) o

como paradoja (en el campo de la semántica). Ahora bien, estas transtopías las hemos hecho mutar y las hemos renombrado como inter-ser, inter-forma e inter-sentido de cara a buscar imágenes donde estos conceptos fuesen puestos en práctica, donde estos objetos interviniesen de forma activa sobre los ejercicios audiovisuales de Godard. Se trata, en definitiva, de diagnosticar como tanto el cine como la filosofía se componen de ideas que tienen una materia de expresión diferente: ideas como conceptos, en el caso de la filosofía; ideas como imágenes-movimiento, en el caso del cine.

En ambos casos, de lo que se trata es de buscar una zona de indiscernibilidad, un lugar entre-dos: “Hay incluso puntos de indiscernibilidad en los cuales la misma cosa podría expresarse mediante una imagen pictórica, un modelo científico, una imagen cinematográfica o un concepto filosófico”⁸⁰⁹. La diferencia entre estos capítulos es que, en el primero, se parte de un único texto fílmico (*Ici et ailleurs*) y de un único núcleo teórico (la teoría rizomática), mientras que en el segundo se parte de una multiplicidad de rasgos teóricos (la teoría de la diferencia, la lógica de la sensación y la lógica del sentido) y de una multiplicidad de films (*Numero Deux, Deux ou trois choses que je sais d'elle Pierrot le fou Le gai savoir Histoire(s) du cinema Ici et ailleurs*). Además, si en el primer caso hay un recorrido cronológico de los principios de la teoría rizomática, en el segundo caso se desarrollan una serie de relaciones intempestivas entre las imágenes y los conceptos.

El devenir variable del concepto de transtopía nos llevó a hacer una cala en los procesos de enunciación colectiva, que ya fueron sobrevolados en el análisis de *Ici et ailleurs* y en el análisis del inter-ser. Tanto Deleuze como Godard han sentido la necesidad de crear entre varios, de producir en el *intermezzo*, de trazar a dúo las líneas mutantes de una esquizoescritura. Las implicaciones estéticas y políticas de esta práctica de producción suponen no sólo una quiebra de la función-autor, sino también una nueva forma de arte y de pensamiento que pretende acabar con el ensimismamiento burgués de los creadores y que da lugar a experiencias más solidarias, plurales y resistentes.

Una vez realizada una primera exploración del objeto de estudio, es decir, de la diferencia, dentro del marco de la teoría de la diferencia y de la rizomática deleuzeana,

⁸⁰⁹ Deleuze, G.: “Retrato del filósofo como espectador” [En RL, pág. 197]

y habiendo intervenido y descentrado estas teorías con la creación del concepto de transtopía, como concepto medular, para realizar la primeras operaciones de conexión entre la filosofía y el cine, era necesario valorar sus condiciones de emergencia. Por ello, y siguiendo las enseñanzas de Deleuze, nos propusimos establecer un plano de inmanencia o Anarcotopos para las imágenes y para los conceptos que polemizaba con el plano de trascendencia. Respecto a la filosofía, el plano de inmanencia era el Todo ilimitado y el campo previo a la sujeción de las imágenes y los conceptos. Este carácter ilimitado, abierto y fluido posibilitaba la distribución nomádica y anárquica de las imágenes y los conceptos y sus correspondientes diferencias, esto es, sus correspondientes encuentros e *intermezzos*. Sin duda el enemigo era Hegel y la dialéctica. En el cine de Godard también encontramos un campo previo de inmanencia. Respecto a lo visible, la inmanencia se localiza en la materia no formada de la vida, en ese movimiento vital que Godard se empeña en registrar con sus diferencias, sus causas y sus azares. Respecto a lo pensable, Godard asegura que utiliza un fondo sobre el que bordar sus ideas: el fondo anticronológico y variable de su memoria cinéfila sobre el que se producen diferencias entre las ideas de Rossellini, Vertov o Bergman. Sin duda el enemigo era el “cine del dinero”, el cine que necesita un guión para poder controlar su inversión y que niega todo azar vital, el cine que lleva de la mano al espectador del principio al fin, por medio de narraciones altamente sólidas y que no le deja espacio para pensar. Godard hace pensar al espectador por medio de la creación de dispositivos que dejan huecos y agujeros en la narración, esto es, espacios en los que el espectador puede habitar en tanto ser pensante.

Tras el mapa de la inmanencia nos lanzamos a la tarea de apuntalar el proceso de desfundamentación que apuntamos en las primeras páginas del trabajo. En este punto, focalizamos nuestra atención en la teoría de los simulacros y en la crisis de la dualidad original-copia, de la dualidad sujeto-objeto, de la identidad yo=yo. Todo ello acompañado de una análisis pormenorizado de la lógica, la poética y la ontología subyacente un texto audiovisual tan sugerente como *Alphaville*.

A continuación, el objeto “diferencia” fue evaluado en lo que llamamos la pragmática de la historia. Allí recorrimos las diversas diferencias que se establecían entre la Historia de la Filosofía y Deleuze y entre la Historia del Cine y Godard.

Y por fin, llegamos a la exploración de los transtopías en tanto diferencias entre las materias expresivas que conforman el cine: imagen-movimiento, escritura, diálogos, música y ruidos. El objetivo no era otro que el de recorrer la filmografía de Godard para buscar intersecciones novedosas entre estas materias según las dos fórmulas que emergieron de la crítica a la topología matemática: “cortar lo unido”, “fundir lo separado”. Este bloque es sin duda el más creativo y el que certifica la operatividad del método de estudio utilizado y la pertinencia de los campos o dominios puestos en conexión. En todo caso, de lo que se trataba era de poner en práctica la teoría deleuzeana de la diferencia en el campo cinematográfico para desarrollar un itinerario que fuese de lo microtextual a lo macrotextual.

En primer lugar, se trataba de introducir la diferencia en el seno de cada materia expresiva constitutiva del cine de Godard. Esta operación dio como resultado una serie de transtopías intra-materiales que polemizaban con los códigos inscritos en cada materia expresiva: con la iconicidad (de la imagen-movimiento), la alfabeticidad (de la escritura), la fonicidad (de los diálogos), la musicalidad (de las músicas) y la sonicidad (de los ruidos).

Así, la diferencia en la iconicidad suponía la crisis de la relación de figuración entre una imagen y su objeto, crisis que manifestaba por saturación o por rarefacción. La crisis por saturación se daba cuando los elementos y las relaciones entre estos elementos se multiplicaban y, en consecuencia, bloqueaban los mecanismos de figuración y de narración. La saturación tenía dos modos: el modo de yuxtaposición, que suponía la deformación de toda figura y por tanto impedía el anclaje con el objeto; y el modo de contigüidad, que rompía con los encadenamientos teleológicos para liberar a las imágenes. Estos dos modos daban lugar a dos tipos de transtopías visuales por saturación ligadas a dos conceptos de imagen: transtopía de mezcla (imagen-superposición) y transtopía de contigüidad (imagen-mosaico). Sin duda, esta táctica pone en práctica la fórmula de la topología diferencial que dice que hay que “unir lo separado”. La crisis por rarefacción se daba, por el contrario, a través de la eliminación de la representación de todo elemento, lo que impedía a su vez el anclaje con el objeto. La rarefacción también tenía dos modos: el modo de emisión, que crea las condiciones de posibilidad de lo visible, y el modo de absorción que crea las condiciones de invisibilidad. Estos dos modos generan dos tipos de transtopías visuales ligadas a dos

conceptos de imagen: transtopía de emisión (imagen-blanco o imagen-posibilidad) y transtopía de absorción (imagen-negro o imagen-imposibilidad)

La diferencia en la alfabeticidad, por su parte, suponía la crisis de la relación significante/significado debido al emborronamiento mutuo de dos materias significantes. Cuando estudiamos los intertítulos móviles de *Numero deux* descubrimos como la materia alfabética del primer significante que aparecía en pantalla era disuelta por la atracción del segundo significante dando lugar a una especie de palabra-valija in progress. Esta diferencia en el interior de la materia escrita daba lugar a una transtopía alfabética de atracción: el lugar de cada significante era disuelto por el movimiento de atracción que se localizaba en el *intermezzo* de ambos lugares. Sin duda ésta es una forma de “unir lo separado”.

La diferencia en la fonicidad daba lugar a dos tipos de transtopías: la fonopática, que consistía en la unión de dos fonicidades separadas, y la fonoclástica, que consistía en la separación de una fonicidad. La transtopía fonoclástica, a su vez, se divide en dos niveles: el fraseológico (corte de lo unido en el cuerpo de la frase) y el morfológico (corte de en el cuerpo de la palabra)

La diferencia en la musicidad también daba lugar a dos transtopías: la musipática, que une dos músicas separadas, y la musiclástica, que corta en dos una unidad musical.

La diferencia en la sonicidad, al contrario que en los casos anteriores, supone un orden secuencial de los ruidos. Es decir, la unidad del ruido en tanto magma sonoro caótico es cortada y redistribuida de manera rítmica dando lugar a una transtopía sónica de corte.

En segundo lugar, se trataba de introducir la diferencia ya no en el interior de cada materia expresiva sino entre cada una de ellas, dando lugar a lo que hemos llamado síntesis heterogénea de componentes. Es decir, ya no se trata de una diferencia intra-material sino de una diferencia inter-material. Esta diferencial fue distribuida en a dos bandas: en la de la imagen y en la del sonido.

Así, en la banda de imagen, la diferencia se practicaba entre la imagen-movimiento (regida por el código de la iconicidad) y los textos escritos (regida por el código de la alfabeticidad) por medio de tres tipos de relación: de corte, de inserción y de superposición. La relación de corte daba lugar a una síntesis heterogénea o transtopía secuencial entre lo extradiegético (la descripción de los intertítulos) y lo diegético (la explicación de las imágenes-movimiento). La relación de inserción se diferencia de la de corte en la medida en que la síntesis heterogénea de la imagen y el texto se da en el marco de lo diegético. La relación de superposición se diferencia de las anteriores en lo siguiente en que opera mediante la yuxtaposición de un texto extradiegético sobre una imagen diegética.

En la banda de sonido, la diferencia entre los componentes o materias expresivas dio origen a tres tipos de diferenciales: la diferencial sónico-fónica, la fónico-musical y la músico-sónica. A su vez, cada una de estas diferenciales fue analizada, como en los casos anteriores, según los conceptos de corte y de superposición.

Y a continuación, en el capítulo de las tentativas y los trabajos, la diferencial se posiciona entre la banda de imagen y la banda de sonido, haciendo especial hincapié en dos textos audiovisuales: *Le gay savoir* y *British rounds*

En cuarto lugar, la diferencia va a abandonar el territorio de los componentes de lo audiovisual para ejercerse en el campo de las series que conforman un género. Se trataba de arrojar luz sobre el dispositivo de creación transgénica que tanto Deleuze como Godard ponían en marcha. El primero, a través del encuentro entre una multiplicidad de géneros filosóficos como el empirismo, el vitalismo o racionalismo; el segundo, mediante la hibridación de géneros cinematográficos como el policíaco, el western, la comedia o el musical. Ahora bien, como este dispositivo de creación es ciertamente complejo, decidimos centrar la atención en la mecánica transgénica godardiana pero a la luz de los diversos géneros que Deleuze pone en práctica. Así, nos decidimos a buscar conexiones diferenciales entre *Une femme est une femme* y la lectura deleuzeana del vitalismo de Bergson; entre la práctica de los géneros intercalares y el devenir-Nietzsche de Deleuze; y entre *Pierrot le fou* y la asimilación deleuzena del racionalismo de Spinoza y Leibniz.

Y en quinto y último lugar, la diferencia se ejerció a nivel de dominios, lo que nos llevó a evaluar la interrelación que se daba, por una lado, entre la filosofía y la literatura, la pintura, la música y la ciencia y, por otro, entre el cine y estos mismos dominios.

La metodología. Hay que señalar que la singularidad de este trabajo radica en la identificación que se establece entre el objeto y la metodología. Recordemos que el principio práctico de análisis que sobrevuela esta investigación es aquel que formuló Deleuze en *Diferencia y repetición*: “hay que mostrar la diferencia difiriendo”. Es decir, el objeto “diferencia” se estudió, a lo largo de estas páginas, de forma “diferencial”.

Pero ¿en qué consiste esta metodología diferencial? Esta manera diferencial de estudiar la diferencia, tanto en el cine como en la filosofía, entra en confrontación directa no sólo con la dialéctica hegeliana y con la teoría del relato, sino también con algunos aspectos de la semiótica y el psicoanálisis.

Digamos por lo pronto que el método diferencial tiene diversas expresiones o manifestaciones. Acabamos de hacer referencia a *Diferencia y repetición*. Ahora bien, este mecanismo –o, para ser más precisos: maquinismo– de análisis tiene un antecedente indiscutible en su libro sobre Hume, donde hace derivar el objeto por antonomasia de la Historia de la Filosofía, esto es, el ser, para enunciar una nueva forma de hacer filosofía: ya no teoría del ser sino práctica de lo que hacemos. Ahora bien, esta nueva teoría es inseparable de su práctica y supone, en alguna medida, la continuación de la undécima tesis sobre Feuerbach que formulara Karl Marx hace más de un siglo: “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo”⁸¹⁰. El recorrido de esta práctica teórica de la diferencia a lo largo de los años y de los libros ha desembocado en los principios de la teoría rizomática que se puede resumir diciendo que no sólo cualquier cosa puede ser conectada con cualquier otra sino que además, esta conexión da pie a un cambio de naturaleza de lo conectado. Se trata, en cierto sentido, de una continuación tanto de la ontología nietzscheana -y en concreto, de su teoría de las fuerzas diferenciales- como de la ontología bergsoniana y su teoría del matiz. Esta práctica experimental desemboca en la idea del mutuo

⁸¹⁰ Marx, K.: “Tesis sobre Feuerbach” [En Marx, K y Engels, F.: *Obras escogidas*, 2, Akal, Madrid, 1975, pág. 428]

descentramiento entre dominios, lo que conlleva la asunción de una multiplicidad de problemas enclavados en campos externos a la filosofía -como el arte o la ciencia- de los cuales Deleuze extrae lo que él llama el contenido extratextual, con la idea de llevarlo al territorio movedizo de la filosofía. Esta pragmática, realmente, tiene un halo de hermandad con otros programas neo-nietzschianos de la filosofía francesa de la segunda mitad del siglo XX, con lo que hemos intentado establecer un diálogo, como la diseminación de Derrida o la arqueología de Foucault, y también con las prácticas semióticas de Julia Kristeva y Roland Barthes. Así, en líneas generales, el método diferencial implica una práctica teórica de la expresión del diferir y una práctica teórica de las conexiones heterogéneas.

Como decimos, el método diferencial es una práctica teórica y, en cuanto tal, implica una crítica a todo modelo programático y a toda teleología. La pragmática experimental supone el abandono de todo modelo analítico que busque constantes en el interior de los textos, es decir, constantes universales que escondan una poética de los conjuntos, pero, a su vez, supone la superación de la práctica textual que ejercen Kristeva y Barthes. Así, no sólo se trata de articular los textos filosóficos con los textos audiovisuales en un proceso que busca arrojar luz sobre el modo de estructuración de los mismos, sino que se trata también entresacar los conceptos virtuales que se esconden en las imágenes. De este modo, la pragmática experimental es creativa y anti-teleológica. Creativa, porque la pragmática experimental es una práctica extratextual y, en este sentido, sus operaciones consisten en la búsqueda de conceptos filosóficos en dominios no filosóficos de cara a producir una novedad, un nuevo reparto de las cosas. Si bien es cierto que la pragmática experimental consiste en una suerte de reescritura dinámica y de coalición intertextual, también es cierto que esa reescritura tiene que determinar el contorno de algún concepto que sea operativo y que tenga capacidad de adaptación. Nosotros hemos encontrado en el concepto de transtopía estas características. Anti-teleológica, porque la pragmática experimental es un juego que no parte de reglas preexistentes, sino que las va creando a medida que se juega, lo que implica la apropiación de una fuerza motriz anti-teleológica.

Este juego consistía en la práctica de la interconexión de los objetos de los campos de estudio, esto es, las imágenes del cine de Godard y los conceptos de la filosofía de Deleuze, con la intención de ponerlos en movimiento y de someterlos a una

apertura de sentido. Pero, además, este juego residía en la movilización del no-lugar o la transtopía que se instala entre estos dos autores, ya que ambos movilizan modos de enunciación colectiva similares y se enfrentan a la Historia con la misma pasión crítica y creativa. Por consiguiente, este juego supuso la puesta en marcha de un doble dispositivo: el de los inter-textos (o líneas mutantes entre las imágenes y los conceptos) y el de inter-seres (líneas mutantes entre Deleuze y Godard).

El trabajo intertextual fue ejecutado de manera diferencial. Por un lado, se trató de buscar en el cine de Godard la continuación de algunos problemas planteados en la compleja trama de la filosofía de Deleuze. Por otro lado, se trató disponer algunos conceptos de la filosofía de Deleuze a través de las tácticas compositivas de Godard. Pero, en una vuelta de tuerza más, justamente, eso que se ponían en continuidad según la lógica del Y era la propia Y. Es decir, el objeto Y se estudió según la lógica del Y. Y todo ello gracias a la medida del amor de la que hablaba Žižek “La medida del amor verdadero a un filósofo es que uno reconoce las huellas de sus conceptos en cualquier parte de la propia experiencia cotidiana”⁸¹¹. Es decir, el amor a Deleuze nos llevó a descubrir en Godard sus conceptos y viceversa, lo que sin duda potenció nuestra disposición para mezclar sus constelaciones, sus galaxias, sus multiplicidades, sus devenires. De este modo, si una imagen era una multiplicidad que no se definía por sus elementos sino por la relación dinámica o transtopía que anula dichos elementos en la mente del espectador, y si un concepto se componía de elementos móviles en recontextualización permanente, entonces la lógica intertextual nos tenía que llevar a conectar ambas multiplicidades. Nosotros lo hicimos del siguiente modo: partimos del concepto deleuzeano de diferencia y lo hicimos diferir con las prácticas diferenciales de Godard, tanto en los niveles microtextuales o de composición de lo audiovisual como en los niveles de conexión macro textual (géneros y dominios).

El trabajo del inter-ser también se desarrolló de manera diferencial. Se trataba de iluminar la frontera que se dibujaba entre Deleuze y Godard, esto es, la multiplicidad que reside en la Y. Esta multiplicidad es una diferencia de diferencias ya que ambos son productores de conceptos y de imágenes que se apropian de materiales de filósofos y cineastas pretéritos para reorganizarlos y recomponerlos según sus propios devenires.

⁸¹¹ Žižek, S.: *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, Pretextos, Valencia, 2006, pág. 19.

Vertov decía del cine: “Los intervalos (pasos de un movimiento a otro), y no los movimientos en sí mismos, constituyen el material (elementos del arte del movimiento)”⁸¹². Nosotros releemos esta frase del siguiente modo: “son los intervalos entre los diferentes filósofos o cineastas, y no un filósofo o un cineasta en sí mismo, lo que constituye el material conceptual o audiovisual”. En este sentido, cada uno no es más que diferencia entre diferencias, un “otro” que extrae su voz de una serie de voces concordantes que habitan en nuestro interior y que se mezclan con las mil voces de los otros para componer una estructura polifónica en movimiento, una diferencia de diferencias que crece siempre entremedias, esto es, una esquizoescritura. Si la función del autor la explica Deleuze diciendo que sería una estructura donde “X explica X, firmado X”, y si la función de la enunciación colectiva la describe como “X explica Y, firmado Z”, entonces nuestro trabajo, en tanto que pretendió mostrar el funcionamiento de esta enunciación colectiva, puede ser definido como “Deleuze explica a Godard, firmado Otro” y como “Godard explica a Deleuze, firmado Otro”

Sobre esta base, se inscribe nuestra formulación metodológica, formulación que hunde sus raíces en las tácticas de producción de Deleuze y Godard. Éstas tácticas de producción, a pesar de estar muy cercanas al estructuralismo, no dejan de polemizar y de releerlo críticamente. Si el estructuralismo se lanza a la tarea de buscar una estructura profunda -en todos los dominios de saber- compuesta por una serie de elementos constantes e invariantes últimos que tienen una disposición definida y que se relacionan biunívocamente; el llamado postestructuralismo problematiza con esta idea de buscar elementos constantes últimos que se relacionan mediante dualidades y levanta el acta de una crítica a este esencialismo con la afirmación de que cualquier cosa no sólo se puede relacionar con cualquier otra, sino que también deja de ser lo que era para devenir-otro. Así, como hemos mostrado en el bloque III, no se trata de buscar las invariantes y las constantes del cine de cara a establecer una serie de correlaciones estructurales, sino de buscar las transformaciones que se inscriben entre los elementos últimos –en nuestro caso: las materias expresivas del cine. No cabe duda de que el estructuralismo ha dado frutos muy sugerentes en el campo del análisis de los relatos. El texto fundacional de Propp ha sido de gran utilidad para profundizar en las articulaciones de los cuentos populares rusos al igual que la semántica estructural de Greimas es altamente operativa

⁸¹² Vertov, D.: “Nosotros” [En Romaguera i Ramiro, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.): *Textos y manifestos del cine*, pág. 39]

en los textos literarios decimonónicos. Ahora bien, para afrontar algunos textos de la modernidad y, en concreto, para zambullirse en los textos cinematográficos de ruptura de Godard, es mucho más útil la pragmática esquizo-anarquista de Deleuze. La crítica de Deleuze a la solidez arbórea del estructuralismo (y su afirmación de un estructuralismo sin estructura donde las cosas circulan y se relacionan de manera impredecible) sirve para dar buena cuenta de los textos godardianos. Textos dinámicos, mutantes, desterritorializantes y multilineales.

En suma, si nuestra intención es construir un itinerario del modo de producción de los conceptos de Deleuze y de las imágenes de Godard y sus posibles relaciones, entonces el modo más adecuado de mostrarlo es siendo fieles a sus respectivos métodos compositivos. Y esta fidelidad justamente es la que nos ha encaminado ha proponer un método de análisis más dúctil y gaseoso: un método que posibilita las relaciones múltiples entre los elementos de la imagen y el concepto, entre las series que conforman las imágenes y los conceptos y entre los dominios que atraviesan tanto los componentes como las series.

Por ello, nuestra metodología hizo de la semiótica una trans-semiótica, y del psicoanálisis un esquizoanálisis.

La semiótica como trans-semiótica es deudora del legado de Barthes, Kristeva o Sollers, ya que no es una ciencia o teoría del signo, sino una práctica creativa y productiva. Pero, además, nuestra propuesta va más allá de estas prácticas y, siguiendo a Deleuze, se constituyó como una práctica diagramática que no trataba de someter los textos a un centro, orden, cronología o jerarquía, sino que los liberaba de estos grilletes. Si los textos de Deleuze y Godard eran, como hemos demostrado, textos en marcha, entonces no había mejor modo de mostrar este estado móvil que trazando líneas de desterritorialización sobre la presunta verdad o la cifra del texto. Es decir, para constituir una semiótica de este tipo, fue preciso disolver los grafos jerárquicos que componían los textos para, en primer lugar, disponer en un mismo plano los signos-partículas sustraídos y para, en segundo lugar, posibilitar los vínculos relacionales entre dichos elementos desengranados de la estructura textual. Se trataba en todo caso de hacer un *collage* donde: en primer lugar, se destruía la estructura de los textos (tanto de Deleuze como de Godard) mediante la captura de fragmentos; en segundo lugar, se

disponían los fragmentos (imágenes y conceptos) en una misma superficie; y, en tercer lugar, se establecían encuentros e intersecciones entre los fragmentos (entre imágenes y conceptos). De este modo, esta semiótica, ávida de novedades y abierta a la experimentación, no tenía que buscar la cifra de un texto, sino que tenía que poner en marcha y en circulación las variables constitutivas de los textos.

El esquizoanálisis no era otra cosa que el ejercicio del pensamiento rizomático. En este sentido, implicaba tanto una desterritorialización de los estratos o las materias formadas (momento destructivo) como la búsqueda de encuentros y conexiones con el exterior, o lo que es lo mismo: la experimentación de relaciones no determinadas entre cosas diferentes (momento creativo). En cierto modo, el método del esquizoanálisis deleuzeano puede –como hemos tratado de mostrar- hacer rizoma con la pragmática de la improvisación de Godard, en tanto que ambas metodologías se alimentan de relaciones no dirigidas. Para Godard todo cabe en un film. No sólo imágenes, palabras, ruidos o músicas; no sólo el western, la comedia o el drama; no sólo la ciencia, la literatura, la filosofía y el arte; sino también aquello que no esperábamos, es decir, aquellas tomas registradas que habían salido mal o aquellos que de forma aleatoria aparecía en la pantalla. Es sus films, estos elementos se relacionan del mismo modo que una interpretación de jazz. Tan sólo hace falta tener un tema –tema que él mismo tiene registrado en sus famosas notas- e improvisar: “Siempre he tomado notas, he tratado de organizar esas notas de una manera bastante sencilla, con un principio, una mitad y un final cuando hay una historia, o con un tema que se desarrolla lógicamente, intentando seguir una cierta lógica. Y luego después, repasarlo de memoria como un músico trata de tararear la melodía [...] He hecho películas un poco como dos o tres músicos de jazz: se elige un tema, se toca y luego se organiza”⁸¹³. De este modo, podemos entender que el esquizoanálisis, al evadirse de toda armonía despótica –en especial, de la armonía del psicoanálisis que trata de reducir todo enunciado bajo la tiranía triangular del Edipo-, no hace otra cosa que constituir una melodía transversal y variable que conecta todo con todo: imágenes con escritura, ruido con música, música con fonocidad (y todo ello, a su vez, con el concepto de diferencia); drama con comedia, musical con policíaco (y todo ello, a su vez, con el vitalismo, el empirismo y

⁸¹³ Godard, J.-L.: *Introducción a una verdadera historia del cine*, pág. 48.

el racionalismo releído por Deleuze); ciencia con pintura, literatura con música (y todo ello, con el nivel microtextual y genérico, etc...).

Los campos. No cabe duda de que en los últimos tiempos la relación entre el cine y la filosofía ha sido una práctica realmente fructífera, como ponen de relieve, no sólo los estudios de Deleuze (“Nadie considera al cine como una herramienta de pensamiento, salvo Deleuze, un buen compañero de ruta”, dice Godard en una entrevista⁸¹⁴), sino también los trabajos de otros autores que, no por casualidad, mantienen un diálogo tanto con el cine como con la filosofía de Deleuze. Nos referimos, fundamentalmente, a Slavoj Žižek y a Alain Badiou. Ahora bien, desde nuestra perspectiva, la relación entre la filosofía y el cine que se potencia tanto en *La Imagen-movimiento* como en *La Imagen-tiempo*, necesita algunos cambios y transformaciones. Nuestro trabajo adopta una posición crítica respecto a los libros de cine de Deleuze en dos aspectos claves para nosotros.

En primer lugar, estos libros se pueden leer como una historia del cine -aunque Deleuze lo niega al inicio de *La imagen-movimiento*⁸¹⁵ quizá sin intuir los nexos causales que iba a ir distribuyendo la obra en sus argumentos posteriores- que se enclava, en cierta medida, dentro de los márgenes de la lógica genético-evolutiva que ha criticado el propio Deleuze en su obra anterior, sobre todo, en su práctica teórica de la diferencia, donde se posiciona críticamente ante la Imagen del pensamiento que traza la Historia de la Filosofía⁸¹⁶, y en su práctica teórica del rizoma, donde moviliza un nomadismo que implica una línea de velocidad contra el sistema de puntos fijos y

⁸¹⁴ Bonnaud, F. y Viviant, A.: “God art” (entrevista con Godard) [En Godard, J.-L.: *Historia (s) del cine*, Caja negra, Buenos Aires, 2007]

⁸¹⁵ IM, pág. 11: “*El presente estudio no es una historia del cine*”

⁸¹⁶ Véase DR, pág. 205: “*una filosofía que no tendría presupuestos de ningún tipo: en lugar de apoyarse sobre la Imagen moral del pensamiento, partiría de una crítica radical de la imagen [...] hallaría su repetición auténtica en un pensamiento sin Imagen; aunque fuera a costa de las mas grandes destrucciones [...] la filosofía sólo tendría por aliada a la paradoja y debería denunciar a la forma de la representación como al elemento del sentido común. Como si el pensamiento solo pudiera comenzar a pensar, y siempre recomenzar, liberado de la Imagen*”. Véase también D, pág. 16: “*La historia de la filosofía ha sido siempre el agente de poder dentro de la filosofía [...] Siempre ha jugado un papel represor: ¿como queréis pensar bien sin haber leído a Platón, Descartes, Kant y Heidegger...?. Formidable escuela de intimidación que fabrica especialistas del pensamiento [...] Históricamente se ha constituido una imagen del pensamiento llamada filosofía que impide que las personas piensen [...] Inventa un Estado propiamente espiritual [...] La filosofía está impregnada del proyecto de convertirse en la lengua oficial de un estado puro. Así el ejercicio del pensamiento se ajusta tanto a los fines del Estado real, a las significaciones dominantes, como a las exigencias del roden establecido [...] Son los nuevos aparatos de poder del pensamiento mismo. Marx, Freud y Sausurre componen un curioso represor con tres cabezas [...] Transformar, interpretar, enunciar, son las nuevas formas de ideas justas*”

segmentados de la Historia. Así, entre los libros de cine de Deleuze y la Historia del cine se establece un correlato innegable que constituye un puente entre *La imagen-movimiento* y el cine clásico, y entre *La imagen-tiempo* y el cine de la modernidad. Y, entre ambos, una ruptura política (el cambio del rumbo de occidente después de la II Guerra Mundial) y estética (la emergencia del movimiento aberrante):

La imagen-tiempo no implica ausencia de movimiento (aunque a menudo suponga su enrarecimiento), pero sí implica la inversión de la subordinación; ya no es el tiempo el que está subordinado al movimiento, es el movimiento el que se subordina al tiempo. Ya no es el tiempo el que emana del movimiento, de su norma y de sus aberraciones corregidas, es el movimiento como «falso movimiento», como movimiento aberrante, el que depende ahora del tiempo. La imagen-tiempo se ha hecho directa, y mientras que el tiempo ha descubierto nuevos aspectos, el movimiento se ha hecho aberrante por esencia y no por accidente, el montaje ha cobrado un nuevo sentido, y un cine llamado moderno se ha constituido después de la guerra⁸¹⁷.

Deleuze relata como la barbarie de la guerra es la bisagra que divide el cine en dos, en el sentido de que ya es imposible actuar y reaccionar en una Europa desolada (crisis de la imagen-acción) y sólo se puede mirar (cine-vidente) o ir a la deriva (cine-vagabundo). Por nuestra parte, hemos tratado de instaurar un sistema de velocidades de línea rizomático. No se trataba nunca de segmentarizar el cine y la filosofía ni tampoco de buscar sus evoluciones, sino que partimos de conjunciones y encuentros posibles (entre imágenes y conceptos) al margen de fundamentos y fines. Es decir, no se trataba de zambullirse en la obra de Deleuze y Godard como si fuesen obras muertas, clausuradas y cerradas, como si fuesen cadáveres. Nuestra metodología no se identifica con la autopsia ni siquiera con la resurrección. Es una suerte de reencarnación, una apropiación de un movimiento de pensamiento (de las imágenes y los conceptos) en un cuerpo diferente: un movimiento aberrante que parte en medio de, y por medio de.

En segundo lugar, estos libros dan cuenta de una taxonomía y una clasificación de las imágenes que también implica cierta adherencia a la lógica sistemático-clasificatoria:

⁸¹⁷ IT, págs. 360-361.

Es una taxonomía, un ensayo de clasificación de las imágenes y de los signos. Pero este primer volumen ha de contentarse con determinar los elementos, y aun los elementos de una sola parte de la clasificación.

Nuestra frecuente referencia al lógico norteamericano Peirce (1839-1914), se debe a su clasificación general de las imágenes y de los signos, sin duda la más rica y acabada de cuantas se establecieron. Es como una clasificación de Linneo en historia natural o más aún como un cuadro de Mendeleiev en química. El cine impone nuevos puntos de vista sobre este problema.

Hay otra confrontación no menos necesaria. En 1896, Bergson escribía *Materia y memoria*: era el diagnóstico de una crisis de la psicología. Resultaba ya imposible oponer el movimiento como 'realidad física en el mundo exterior, a la imagen como realidad psíquica en la conciencia. El descubrimiento bergsoniano de una imagen-movimiento, y más profundamente de una imagen-tiempo, conserva todavía hoy una enorme riqueza, y cabe sospechar que aún quedan por despejar muchas de sus consecuencias⁸¹⁸.

Nosotros, por el contrario, nos hemos posicionado críticamente frente a estos dos textos partiendo, justamente, de todo el andamiaje conceptual anterior: hemos partido del concepto de diferencia forjado en *Diferencia y repetición* y del concepto de rizoma forjado junto a Guattari y los hemos puesto en práctica sobre los mecanismos de producción godardiana con la determinación de entresacar de su interior su práctica extratextual. El resultado de esta operación ha sido la producción de una serie de transtopías que amplían las consideraciones de Deleuze en torno al intersticio y al corte irracional. Si Deleuze realizó una clasificación de los conceptos de imagen (imagen-percepción, imagen-afección, imagen-acción, imagen-recuerdo, imagen-sueño, etc...), nosotros, por nuestra parte, pusimos en práctica el concepto de diferencia y de rizoma para estudiar las relaciones entre los componentes de la imagen (y entre los géneros y los dominios) y, en el camino de vuelta, configuramos el concepto de transtopía que, en su retorno hacia la imagen, nos mostró sus diversos modos –en el sentido spinozista- y maneras –en el sentido leibniziano: imagen-superposición, imagen-mosaico, imagen-posibilidad, imagen-imposibilidad, etc... Ocurrió algo así como si el capítulo 7 de *La*

⁸¹⁸ IM, pág. 11.

imagen-tiempo, ese agujero-intersticio dentro del libro, hubiese contagiado toda la superficie.

Intermezzo: sin duda la tipología de conceptos de imagen de Deleuze no puede cerrarse. Nosotros hemos introducido la topología diferencial en el interior de la tipología deleuzeana y el resultado han sido una serie de transtopías de los componentes de los audiovisuales (imagen, escritura, fonocidades, músicas y ruidos), de sus relaciones diferenciales, de los géneros y de los dominios. Además, se abre un sugestivo terreno para estudiar otros tipos de imágenes a la luz de la inclusión del concepto de transtopía en otros códigos o dominios. Por ejemplo, su inclusión en los códigos del movimiento que practica Godard en *France tour détournement deux enfants* y que darían lugar a la formulación de una imagen-ralentí⁸¹⁹, su inclusión en los códigos de fotograficidad que operan en *Helas pour moi* al explorar las posibilidades del foco y que abrían el camino de lo que podríamos designar como imágenes-ajuste. O también en el dominio de la ciencia: imagen-velocidad, imagen-aceleración, imagen-fuerza, etc... En este sentido, las conclusiones de toda pragmática experimental en el campo mestizo de la filosofía del cine son siempre precarias en tanto que siempre hay posibilidad de nuevos encuentros en diversos niveles de análisis.

Ahora bien, el mérito de los libros de cine de Deleuze y su gran capacidad para extraer los conceptos de la expresión cinematográfica es indudable: “La tarea de la crítica es formar conceptos, que evidentemente no están dados en cuanto tales en las películas, pero que a pesar de ello sólo son aplicables al cine, a tal género cinematográfico o a tal película. Conceptos que son propios del cine, pero que sólo se pueden formar filosóficamente”⁸²⁰. Nosotros, por nuestra parte, hemos dibujado el itinerario de la diferencia en el campo del cine para extraer, no conceptos de imagen como hace Deleuze, sino posibilidades de relación entre componentes de la imagen, géneros de la imagen y dominios que se interrelacionan con el cinematográfico. Para ello, la reterritorialización de la topología matemática y la formulación de una topología diferencial basada en las fórmulas “cortar lo unido” y “fundir lo separado” y el concepto

⁸¹⁹ Véase al respecto Dubois, P.: *Video, Cine, Godard*, pág. 120: “*France tour détournement es el resultado de un proceso radicalmente nuevo que destaca el paso hacia otra forma de escritura, y así a otro modo de concebir las cosas. Lo que Godard, descubre aquí, de manera experimental, es el famoso "cambio de velocidad" que aparece en la forma de "cámara lenta y cortes en salto"*”

⁸²⁰ C, pág. 73.

de transtopía han sido una de las claves para pensar el cine. Como dice Deleuze: “Lo interesante de la filosofía es que propone un reparto de las cosas, una nueva distribución: agrupa en un mismo concepto cosas que se tenían por muy diferentes, y separa mediante conceptos otras que se tenían por muy próximas”⁸²¹. Creemos que este nuevo concepto ha posibilitado esa nueva distribución, en este caso, de las imágenes (de Godard) y de los conceptos (de Deleuze).

Podemos en este punto hacer la siguiente correlación entrecruzada: si Deleuze se interesa por el cine para crear conceptos, si lo que pretende es construir una filosofía del cine; Godard, por su parte, se interesa por la filosofía para crear imágenes, para hacer cine filosófico o cine-ensayo. Él mismo define el cine como “un medio de búsqueda de la verdad, como escribir un libro de filosofía”⁸²². Este interés por la filosofía y por la forma del ensayo ha estado presente a lo largo de toda su trayectoria intelectual desde sus críticas en los *Cahiers* hasta sus *Histoire(s)*. Cuando era crítico de los *Cahiers* afirmó: “Me considero un ensayista. Escribo ensayos con forma de novelas, o novelas con forma de ensayos”. Años más tarde, cuando conoció Anne Wiazemsky, estudiante de filosofía en la Sorbona, se interesó por este campo de saber como nos cuenta McCabe en su biografía: “A Godard le gustaba su papel de profesor de cine y ella estaba encantada de ser instruida. A cambio, le daba a él lecciones de filosofía”⁸²³. Y unas páginas más tarde el mismo McCabe señala: “Godard le dijo a Gorin que siempre se había considerado un ensayista, y que la figura con la que más identificado se sentía, la persona a la que deseaba emular, era Montaigne [...] “Mostrar y mostrarme a mí mismo mostrando”, una de las formulaciones más sucintas de Godard de su estética fundamental, casi podría ser de Montaigne”⁸²⁴. Estas declaraciones dan cuenta no sólo del interés de Godard por la filosofía sino que, además, arrojan luz sobre las condiciones de emergencia del llamado cine-ensayo en la obra de Godard.

En este punto –lanzados ya hacia una conclusión inconclusa- toca valorar la relación del cine de Godard con el cine-ensayo y, a su vez, evaluar esta relación desde las coordenadas de nuestra propuesta de análisis. Pero antes, hay que trazar brevemente los límites definitorios de esta forma de expresión fílmica. Alain Bergala define el film-

⁸²¹ Deleuze, G.: “Retrato del filósofo como espectador” [En RL, pág. 198]

⁸²² Cobos, J. y Martialay, F., “Entrevista (en voz baja) con Jean-Luc Godard”, Film Ideal, n° 101, 1962

⁸²³ McCabe, C.: *Godard*, pág. 212.

⁸²⁴ McCabe, C.: *Godard*, pág. 267.

ensayo de la siguiente manera: “¿Qué es un film-ensayo? Es una película que no obedece a ninguna de las reglas que rigen generalmente el cine como institución: género, duración, *standard*, imperativo social. Es una película libre en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma, que sólo le valdría a ella”⁸²⁵. Es decir, supone una modalidad de film que no se rige por la lógica genético-evolutiva que entiende que todos los films tienen que tener una duración y una estructura estandarizada. Pero tampoco por la lógica sistemático-clasificatoria en tanto que se posiciona al margen de los géneros cinematográficos socialmente admitidos por la industria. En este sentido, la forma del film-ensayo tiene los mismos ingredientes que las formas de las películas de Godard (y las formas del pensamiento de Deleuze): formas únicas y singulares producidas rizomáticamente. Además, si como Bergala afirma, el film-ensayo “debe inventar su propia forma”, entonces nos encontramos con que esa lógica inventiva va de la mano de las tácticas de producción de Deleuze y Godard: en cada tirada (en cada relación o encuentro entre imágenes y sonidos, o entre conceptos, o entre imágenes-sonidos y conceptos) cambian las reglas de un juego que termina por conferir un acontecimiento, una singularidad que irrumpe en la continuidad de los juegos política y estéticamente correctos, lo que no deja de guardar una fuerte relación con nuestra metodología pragmática. En este sentido, el ensayo supone no sólo una metodología enfrentada al sistema de las identidades (Adorno⁸²⁶) sino también un proceso (Lukacs⁸²⁷).

Una vez trazada –casi insinuada– la relación el cine-ensayo con nuestra metodología, vamos a ver brevísimamente cuales son las características de esta forma de expresión fílmica en su intersección con nuestra práctica analítica.

En primer lugar, la narración del cine-ensayo comporta una narración no lineal y fragmentada. No cabe duda de que la mecánica godardiana se rige también por este carácter de ruptura. A lo largo de nuestro trabajo hemos hecho hincapié en las diversas rupturas de la narración que se producen en Godard: cuando analizamos las rupturas

⁸²⁵ Citado en Weinritcher, A.: “Un concepto fugitivo. Nostalgias sobre el film-ensayo” [En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007, pag.27]

⁸²⁶ Véase Lopate, P.: “A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo” [En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, pág. 67]

⁸²⁷ Véase Lopate, P.: “A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo” [En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, pág. 68]

cronológicas y las permutaciones que operaban en *Histoire(s) du cinéma*⁸²⁸, cuando analizamos la ruptura de los enlaces causales en *A bout du souffle*⁸²⁹ o cuando analizamos las discontinuidades que ponía en práctica entre los diversos géneros cinematográficos en *Une femme est une femme* o en *Pierrot le fou*. Esta características, por tanto, no solo está contenida en sus trabajos claramente ensayísticos sino también en su obra de ficción.

En segundo lugar, la narración del cine-ensayo es autorreflexiva. Todo el cine de Godard está impregnado por la reflexión, por las vueltas y revueltas del sí mismo. Tanto en su manera de mostrarse en sus films⁸³⁰ como en su manera de buscar su lugar en la historia del cine⁸³¹, Godard se embarca en la tarea de pensarse a sí mismo a la vez que piensa el cine y todo lo que atraviesa al cine.

En tercer lugar, el cine-ensayo utiliza imágenes objetivas o documentales para hacerlas derivar mediante una trama subjetiva. Sin duda, el cine de Godard también hace uso de esta estrategia de composición. Por ejemplo, en el análisis que hicimos de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*⁸³², ya observamos esta característica cuando sintetizaba-montaba cada una de las descripciones-diferencia: la objetivo-objetual, la objetivo-subjetual, la subjetivo-objetual y la subjetivo-subjetual. Ahora bien, hay que señalar que este montaje de lo objetivo con lo subjetivo alcanza su máxima expresión en sus *Histoire(s)*. En este film, los archivos audiovisuales son despojados de su contexto o habitat de documento para entrelazarse según el orden que Godard demarca.

En cuarto lugar, el cine-ensayo utiliza diferentes materias y medios de expresión. A lo largo de todo el trayecto teórico-práctico descrito no hemos hecho más que incidir en la relevancia que tenía la multiplicidad de intersecciones que Godard ponía en marcha entre las diferentes materias que conformaban lo audiovisual, y la diversidad de dominios que integraba en su maquinaria de producción cinematográfica. Estos *collages* audiovisuales son quizá la característica más significativa de la producción godardiana.

⁸²⁸ Véase pág. 94.

⁸²⁹ Véanse pág. 184 y siguientes.

⁸³⁰ Véanse pág. 139 y siguientes.

⁸³¹ Véase II.3. Pragmática de la historia.

⁸³² Véase 3.2.2. El montaje de la diferencia (II). Dos o tres interferencias.

En quinto lugar, el cine-ensayo es un texto que no puede ser sometido al canon imperante. Sin duda las películas de Godard tampoco. Cada film supone un desajuste del sistema de géneros y, a su vez, supone la emergencia de un género nuevo cuyo único representante es dicho film. Este carácter singular, híbrido, fronterizo e inclasificable es otra marca de estilo recurrente como hemos mostrado, por ejemplo, en III. 4. Síntesis heterogénea de géneros.

En sexto lugar, el cine-ensayo tiene que contener palabras en forma de texto, bien hablado, subtulado o intertitulado. Nuevamente los films de Godard son ejemplares a la hora de alumbrar una multiplicidad de prácticas y usos de las palabras dentro del entramado del cine, tanto a nivel hablado o fónico (remitimos al lector a los diversos juegos de corte y superposición que se dan tanto entre materias fónicas como entre la materia fónica y otras materias sonoras⁸³³) como a nivel escrito (véanse los análisis de los subtítulos de *Une femme est une femme*⁸³⁴ o de los intertítulos de *Vivre sa vie*⁸³⁵, de *Numero deux*⁸³⁶ o de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*⁸³⁷).

En séptimo lugar, el cine-ensayo tiene que crear relaciones novedosas entre imágenes y sonidos. De alguna manera, la imagen es evaluada y resignificada desde la palabra. Hay una especie de sinestesia entre imagen y sonido en tanto que la imagen no remite a la imagen que la precede o le sigue, sino a aquello que acontece en la banda de sonido. Sobre las correspondencias y disociaciones entre lo que se ve y lo que se oye remitimos al lector a los análisis de *A bout du souffle*, *Made in USA* o *Une femme est une femme*⁸³⁸.

En octavo lugar, el cine-ensayo nace de la confluencia entre el cine documental (el registro de lo real) y el cine experimental (el laboratorio de la imagen). Godard sin duda mezcla ambas líneas genéricas. En muchos de sus films de los años sesenta no deja de entreverar vetas de documental dentro de la ficción (por ejemplo en las

⁸³³ Véase III.1.6. La diferencia en la fonocidad. Transtopías fonoclásticas y transtopías fonopáticas y III.2.3. La banda de sonido: la diferencial entre lo fónico, lo musical y lo sonoro.

⁸³⁴ En III.2.2.2.3. Superposición.

⁸³⁵ En III.2.2.2.1. Corte.

⁸³⁶ En III.1.5. La diferencia en la alfabeticidad. El movimiento de la letra.

⁸³⁷ En III.2.2.2.1. Corte.

⁸³⁸ En III.3. Intermezzo: Tentativas y trabajos.

entrevistas insertadas en *Pierrot le fou* e *en Masculin-femenin*) con la intención de emborronar los límites entre ambos géneros. Además, en los films realizados en vídeo se proponer intervenir experimentalmente sobre el material documentado. Por ejemplo, cuando ralentiza las imágenes de los niños de *France Tour Détour Deux Enfants* o cuando realiza los juegos de sobreimpresiones de *Histoire(s)*.

Intermezzo: no cabe duda que la forma del cine-ensayo está todavía en vías de exploración por parte de analistas cinematográficos, críticos de la cultura y filósofos. Nosotros, con este breve apunte final, hemos intentado establecer algunas relaciones precarias con nuestra topología diferencial. Tanto la filosofía del cine como el cine-ensayo (o cine filosófico) son campos abiertos de par en par a la experimentación y el presente trabajo, en la medida en que no pretende llegar a unas conclusiones cerradas, puede servir de sustrato y de base a futuras investigaciones que pongan de manifiesto como el cine ha podido cambiar la forma de hacer filosofía y como la filosofía ha podido transformar los modos de producción cinematográfica. Una pragmática de los encuentros que jamás concluye...

Y

Y

Y

VI. BIBLIOGRAFÍA

A. SOBRE GILLES DELEUZE

A.1. FUENTES

Las referencias a la obra de Gilles Deleuze se han realizado siguiendo los siguientes criterios: en primer lugar, se cita la obra con las abreviaturas que a continuación detallamos junto con las versiones en castellano; en segundo lugar, la cita de la abreviatura se basa en los títulos del original francés (por ejemplo, la obra *Mil Mesetas* no se representa con la abreviatura MM sino, siguiendo el título original de *Mille Plateaux*, MP); y en tercer lugar, la abreviatura va acompañada del número de página de la versión en castellano:

- | | |
|-----|--|
| ES | Deleuze, G.: <i>Empirismo y subjetividad</i> , versión castellana de Hugo Acevedo, Gedisa, Madrid, 1981. |
| NF | Deleuze, G.: <i>Nietzsche y la filosofía</i> , versión castellana de Carmen Artal, Anagrama, Barcelona, 1971. |
| SKN | Deleuze, G.: <i>Spinoza, Kant, Nietzsche</i> , versión castellana de Francisco Monge, Labor, Barcelona, 1974. |
| B | Deleuze, G.: <i>El Bergsonismo</i> , versión castellana de L. Ferraro Carracedo, Cátedra, Madrid, 1996. |
| SM | Deleuze, G.: <i>Presentación de Sacher-Masoch</i> , versión castellana de A. M. García Martínez, Taurus, Madrid 1973. |
| DR | Deleuze, G.: <i>Diferencia y repetición</i> , Amorrortu, Buenos Aires, 2002. |
| SPE | Deleuze, G.: <i>Spinoza y el problema de la expresión</i> , versión castellana de Horst Vogel, Muchnik Editores, Barcelona, 1975. |
| LS | Deleuze, G.: <i>Lógica del sentido</i> , versión castellana de Miguel Morey y Victor Molina, Paidós, Barcelona, 1989. |
| PS | Deleuze, G.: <i>Proust y los signos</i> , versión castellana de Francisco Monge, Anagrama, Barcelona, 1972. |
| AE | Deleuze, G. (con Guattari, F.): <i>El Antiedipo</i> , versión castellana de Francisco Monge, Paidós, Barcelona, 1995. |
| K | Deleuze, G. (con Guattari, F.): <i>Kafka: Por una literatura menor</i> , versión castellana de Jorge Aguilar, Era Ediciones, México, 1978. |

- D Deleuze, G. (con Parnet, C.): *Diálogos*, versión castellana de José Vazquez Perez, Pre-Textos, Valencia 1980.
- MP Deleuze, G. (con Guattari, F.): *Mil Mesetas*, versión castellana de José Vazquez Perez y U. Larraceleta, Pre-Textos, Valencia, 1988.
- FB Deleuze, G.: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2002.
- IM Deleuze, G.: *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*, versión castellana de Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1984.
- IT Deleuze, G.: *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, versión castellana de Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1986.
- F Deleuze, G.: *Foucault*, versión castellana de José Vasquez Pérez, Paidós, Barcelona, 1987.
- P Deleuze, G.: *El pliegue: Leibniz y el barroco*, versión castellana de José Vazquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Paidós, Barcelona, 1989.
- C Deleuze, G.: *Conversaciones*, versión castellana de José Luis Pardo Torío, Pre-Textos, Valencia, 1995.
- QF Deleuze, G. (con Guattari, F.): *¿Qué es la filosofía?*, versión castellana de Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 1993.
- CC Deleuze, G.: *Crítica y clínica*, versión castellana de Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 1996.
- ID Deleuze, G.: *La isla desierta y otros textos (textos y entrevistas 1953-1974)*, versión castellana de José Luis Pardo, Pretextos, Valencia, 2005.
- RL Deleuze, G.: *Dos regímenes de locos (textos y entrevistas 1975-1995)*, versión castellana de José Luis Pardo, Pretextos, Valencia, 2007.

A.2. ESTUDIOS SOBRE DELEUZE

- Badiou, A.: *Deleuze. El clamor del Ser*, Manantial, Buenos Aires, 1997.
- Foucault, M.: *Theatrum philosophicum*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- Hardt, M.: *Deleuze. Un aprendizaje filosófico*, Paidós, Buenos Aires, 2004.
- Holland, E.W.: *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus*, Routledge, London, 1999.

- Lambert, G.: *The non-philosophy of Gilles Deleuze*, Continuum, London and New York, 2002.
- Marrati, P.: *Gilles Deleuze. Cine y filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2004.
- Mengue, P.: *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Kimé, Paris 1997
- Pardo, J. L.: *La teoría de la individualización intensiva en el proyecto de una semiótica translingüística*, Tesis inédita, UCM, 1985.
- Pardo, J.L.: *Deleuze: violentar el pensamiento*, Cincel, Madrid, 1990.
- Pellejero, E.: *Deleuze y la redefinición de la filosofía*, Universidad de Lisboa, 2005.
- Zizek, S.: *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, Pretextos, Valencia, 2006.
- Zourabichvili, F.: *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*, Amorrortu, Buenos Aires, 2004.

A.3. ARTÍCULOS SOBRE DELEUZE

- Agambem, G.: “La inmanencia absoluta” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, Revista “Sé cauto”, Santiago de Cali, 2002]
- Alliez, E.: “Presentación de la edición francesa” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, Revista “Sé cauto”, Santiago de Cali, 2002]
- Alliez, E.: “Sobre el bergsonismo de Deleuze” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*]
- Alliez, E.: “La condición CsO, o de la política de la sensación”, Revista Laguna, 15 de septiembre de 2004.
- Badiou, A.: “De la Vie comme nom de l’Être”, *Rue Descartes*, nº 20, 1998.
- Cook, R.W.: “Deterritorialization and the Object: Deleuze across Cinema”, *Film-Philosophy*, London, 1997
- Colombat, A.P.: “A Thousand Trails”, *SubStance*, nº 66, 1999.
- Dawkins, R.: “Thoughts of Deleuze, Spinoza and the Cinema (*The Enigma of Kaspar Hauser*)”, *Contretemps* 3, July 2002, págs. 66-74.
- Foucault, M.: “Ariadna se ha colgado” [En *Gilles Deleuze. Pensar, crear, resistir*, Archipiélago, nº 17, otoño 1994]

- González, W.: “Deleuze/Guattari: caos filosófico y control por el lenguaje”, *Revista Praxis Filosófica*.
- Gilliland, G.: “Transformation in Deleuze and Heidegger. Serial and thematic repetition”, *Philosophy today*, Southern Connecticut State University, New Haven, 2005.
- Martin, J.-C.: “El ojo del afuera” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, Revista “Sé cauto”, Santiago de Cali, 2002]
- May, T.: “The Ontology and Politics of Gilles Deleuze”, *Theory & Event* - Volume 5, Issue 3, 2001.
- Morey, M.: “El sueño traiciona la noche” [En *Gilles Deleuze. Pensar, crear, resistir*, Archipiélago, nº 17, otoño 1994]
- Nancy, J.-L.: “Pliegue deleuziano del pensamiento” [Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, Revista “Sé cauto”, Santiago de Cali, 2002]
- Negri, A.: “Deleuze y la política”, entrevista con Lopez-Petit [En *Gilles Deleuze. Pensar, crear, resistir*, Archipiélago, nº 17, otoño 1994]
- Pardo, J. L.: “Y cantan en llano” [En *Gilles Deleuze. Pensar, crear, resistir*, Archipiélago, nº 17, otoño 1994]
- Pardo, J. L.: “Inversión y fuga. Apuntes para un retrato filosófico de Deleuze” [Introducción a la edición española de RL]
- Pelbart, P. P.: “El tiempo no reconciliado”, [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, Revista “Sé cauto”, Santiago de Cali, 2002]
- Rancière, J.: “¿Existe una estética deleuzeana?” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*]
- Schérer, R.: “Deleuze educador”, [En *Gilles Deleuze. Pensar, crear, resistir*, Archipiélago, nº 17, otoño 1994]
- Stengers, I.: “Entre Deleuze y Whitehead” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, Revista “Sé cauto”, Santiago de Cali, 2002]
- Schwartz, L.: “Deleuze, Rodowick, and the Philosophy of Film”, *Film-Philosophy*, Vol. 4 Nº. 16, June 2000.
- Terré, J.: “Ojos Rojos. Tientos sobre algunas fórmulas delezianas” [En *Gilles Deleuze. Pensar, crear, resistir*, Archipiélago, nº 17, otoño 1994]
- Tudela, A.: “El psicoanálisis en fuga”, *Revista de Filosofía*, nº 38, 2001-2.
- Wahl, F.: “El cubilete del sentido” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*, Revista “Sé cauto”, Santiago de Cali, 2002, pág. 46]

- Wall, T. C.: “The Time-Image: Deleuze, Cinema, and Perhaps Language” *Film-Philosophy*, Vol. 8 N°. 23, July 2004
- Zourabichvili, F.: “Deleuze y lo posible (del involuntarismo en política)” [En Alliez, E. (Ed.): *Gilles Deleuze, una vida filosófica*]

A.4. ENTREVISTAS Y ARTÍCULOS DE DELEUZE

Las entrevistas y los artículos que hemos consultado para la configuración de nuestro trabajo están recogidos en ID y en RL (Véase A.1.).

B. SOBRE JEAN-LUC GODARD

B.1. FUENTES

- Godard, J.-L.: *Jean Luc Godard par Jean Luc Godard*, Cahiers du cinéma, Paris, 1998 [Tomo 1]
- Godard, J.-L.: *Jean Luc Godard par Jean Luc Godard*, Cahiers du cinéma, Paris, 1998 [Tomo 2]
- Godard, J.-L.: *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, Barral, Barcelona, 1971
- Godard, J.-L.: *Introducción a una verdadera historia del cine*, Ediciones Alphaville, Madrid, 1980.

B.2. ESTUDIOS SOBRE GODARD

- Aumont, J.: *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, P.O.L., París, 1999.
- Bergala, A.: *Nadie como Godard*, Paidós, Barcelona, 2003.
- Bordwell, D. "La narración en Godard" [En Bordwell, D.: *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1998]
- Collet, J.: *Jean-Luc Godard*, "Cinéma d'aujourd'hui", 1963.
- D'Abriègeon, J.: "Jean-Luc Godard, cinneaste-ecrivain", [La versión electrónica se puede consultar en <http://tapin.free.fr/godard/memoire.html>.]
- Dubois, P.: *Video, Cine, Godard*, Centro Cultural Rojas, Buenos Aires, 2004
- Gubern, R.: *Godard polémico*, Tusquets, Barcelona, 1974.
- Leutrat, J-L. y Liandrat-Guides, S.: *Jean Luc Godard*, Cátedra, Madrid, 1994.
- Mandelbaum, J.: *Jean-Luc Godard*, Cahiers du cinema-El País, Madrid, 2008.
- McCabe, C.: *Godard*, Seix Barral, Barcelona, 2005.
- Oubiña, D. (coord.): *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Ruiz, N.: *Poesía y memoria: Historire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*, Tesis, UCM, Madrid, 2006.
- Sontag, S.: "Godard" [En Sontag, S.: *Estilos radicales*, Suma de letras, Madrid, 2002]

- Temple, M. y Williams, J. y Witt, M. (eds): *For Ever Godard*, Black Dog Publishing, London, 2004.
- Viota, P.: *Jean-Luc cinéma Godard*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2004.
- Viota, P.: *Jean-Luc Godard. Uno cuantos hechos precisos*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2003

B.3. ARTÍCULOS SOBRE GODARD

- Aragon, L.: “Qu’est-ce que l’art, Jean-Luc Godard”, *Les lettres françaises*, nº 1096, septiembre 1965.
- Asín, M.: “Cronología del Grupo Dziga Vertov”, *Intermedio*, Barcelona, 2008.
- Boys, B.: “Le petit soldat”, *Movie*, nº 11, julio-agosto 1963.
- Braucourt, G.: “Ici et ailleurs et Six fois deux”, *Ecran*, nº 51, octubre 1976.
- Chaves, J.: “Alphaville e a Semântica peral”, [En www.contracampo.com.br]
- Cobos, J., “Notas de introducción a El desprecio”, *Film Ideal*, nº 141, 1964, págs. 229-230.
- Comolli, J.-L.: “Le femme mariée”, *Cahiers du cinéma*, nº 159, octubre 1964.
- Cournot, M.: “Jean-Luc ex Godard”, *Le Nouvel Observateur*, nº 292, 15 de julio de 1970 [En Godard, J.-L.: *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*]
- Daney, S.: “El terrorizado (pedagogía godardiana)” [En *Cine, arte del presente*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires, 2004]
- De Lucas, Gonzalo: “Cálculo, escritura, información”, *Intermedio*, Barcelona, 2008.
- Douchet, J.: “Le théorème de Godard”, *Cahiers du cinema*, nº 437, noviembre, 1990.
- Duras, M.: “Godard” [En Duras, M.: *Los ojos verdes*, Paradigma, Barcelona, 1990]
- Fargier, J-P: “Une double catharsis”, *Cinéthique*, nº 1, 20 enero 1969.
- Faroult, D.: “*Never more Godard*. El grupo Dziga Vertov, el autor y la firma” [En Cortés, D. Fernández-Savater, A. (Eds.): *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, págs. 141-153]
- Font, R., “Sobre Pierrot el loco”, *Film Ideal*, nº 189, 1966, págs. 233.

- Fieschi, J.-A.: “La difficulté d’être de Jean-Luc Godard”, *Cahiers du cinéma*, nº 37, diciembre 1962
- Gómez Tarín, F. J. y Vilageli, J.: “La intertextualidad en Jean-Luc Godard” [Versión electrónica en <http://apolo.uji.es/fjgt/Godardateneo.pdf>]
- Guarnier, J. L.: “Jean-Luc Godard”, *Enciclopedia Ilustrada del Cine*, Barcelona, Labor, 1970.
- Ishagpour, Y.: “J.-L.G., cineasta de la vida moderna. Lo poético en lo histórico” [En Yoel, G. (comp.): *Pensar el cine 2*, Manantial, Buenos Aires, 2004, p. 290]
- Jacob, G.: “Pierrot le fou”, *Cinéma 65*, nº 101, octubre de 1965.
- Lackner, B.: “Godard’s Ironic Erotics in *Une Femme Est Une Femme*”, *Mercer street*, 2005, págs. 209-215.
- Llinàs, F. y García, E., “Godard: una aventura política”, *Nuestro Cine*, nº 105, 1971, págs. 29-39
- Llinàs, F. “Revolución en el hipermercado (*Tout va bien*)”, *Contracampo*, nº 18, 1981, págs. 18-22.
- Marías, M.: “Lejos y cerca del Vietnam”, *Nuestro cine*, nº 74.
- Marías, M.: “Godard superviviente” [VV.AA.: *Jean-Luc Godard*, Ediciones JC, Madrid, 1981]
- Marinero, M., “Lemmy contra Alphaville”, *Film Ideal*, nº 189, 1966, págs. 233
- McBean, J. R.: “Godard and the Dziga Vertov Group”, *Film Quarterly*, Vol. 26, nº 1, págs. 30-44
- Moix, R., “La reputada pedantería”, *Film Ideal*, nº 189, 1966, págs. 233
- Monleón, J. “La Chinoise de Jean Luc Godard”, *Nuestro cine*, nº 66, 1967.
- Mulvey, L.: “The Hole and the Zero”, [En *Jean-Luc Godard*, Son + Image, MOMA, 1992]
- Oduart, J.-P.: “Dans le texte”, *Cahiers du cinema*, nº 213, junio 1969.
- Oliveira, B.: “Em Busca do Godard Militante”, [En contracampo.com.br]
- Oubiña, D.: “Aquí y en otra parte: Godard en Latinoamérica”, *Artecontexto*, nº 7, Verano 2005.
- Oubiña, D.: “Mal visto, mal dicho”, [En *Filmología. Ensayos con el cine*, Manantial, Buenos Aires, 2000]
- Païni, D.: “Jean-Luc Godard en el centro Pompidou”, *Cahiers du Cinéma*, nº. 611.
- Pauls, A.: “La mujer que hizo llorar a Godard”, *Radar*, 05 de Junio de 2005.

- Perez Estremera, M., “*Masculin-Femenin*: autorretrato de una angustia o el principio del fin”, Film Ideal, nº 189, 1966.
- Rancière, J.: “La sainte et l’héritière”, *Cahiers du Cinéma* nº 536, jul. 1999.
- Rocha, G.: “O ultimo escândalo de Godard”, *Manchête*, nº 928, 1970.
- Roud, R.: “Prólogo a la edición inglesa del guión Alphaville”, Lorrimer Films, Londres, 1966.
- Sontag, S.: “*Vivre sa vie*, de Godard” [En *Contra la interpretación y otros ensayos*, Seix Barral, Barcelona, 1984.]
- Steyerl, H.: “La articulación de la protesta”, *Brumaria*, nº 5. Madrid, 2005.
- Vecchiali, P.: “Une morale de l’Indulgence”, *Cahiers du cinéma*, nº 145, julio, 1963.
- Vidal, M.: “Godard + Beethoven” [En Talens, J. y Zunzunegui, S. (Eds.): *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*, págs. 559-562]
- Vila-Matas, E.: “Intertextualidad y metaliteratura”, [La versión electrónica está disponible en <http://www.enriquevilamatas.com/textmonterrey.html>.]
- Yacavone, D.: “Jean-Luc Godard and Roy Lichtenstein: Originality, Reflexivity, and the Re-Presented Image”, FORUM ‘Origins and Originality’ 1, [La version electrónica está disponible en <http://forum.llc.ed.ac.uk>]

B.4. ENTREVISTAS CON GODARD

- Aprà, A., “Godard habla de El desprecio”, Film Ideal, nº 141, 1964, págs 227-228.
- Baby, I.: “El grupo “Dziga Vertov”, *Le Monde*, 27 de abril de 1972.
- Bachean, G.: “The carrots are cooked”, *Film Quarterly*, vol 27, nº 3, 1984.
- Bosch, I. y Vidal Estéve, M., “La invención del cinema”, *Contracampo*, nº 18, 1981, págs. 30-38
- Cobos, J. y Martialay, F., “Entrevista (en voz baja) con Jean-Luc Godard”, Film Ideal, nº 101, 1962
- Cobos, J. y de Erice, G. S., “Entrevista con Godard”, Film Ideal, nº 111, 1963, págs. 4-9.
- Cott, J “Godard: Born-Again filmmaker”, *Rolling Stone*, 27 de noviembre de 1980

- “Cuatro respuestas a una encuesta: Jean-Luc Godard”, *Nuestro Cine*, nº 38, 1965, págs 53-54.
- Daney, S. y Godard, J.-L.: “Diálogo entre Jean-Luc Godard y Serge Daney”, *cahiers du cinéma*, nº 513, mayo de 1997
- De Baecque, A.: “Le cinéma a été l’art des âmes qui ont vécu intimement dans l’Histoire”, *Libération*, 6 abril 2002.
- Dieckmann, C.: “Godard in his fifth period”, *Film Quarterly*, vol. 39, nº 2, 1985.
- Drillon, J.: “La star c’est le film...”, *Le nouvel observateur*, 30 diciembre 1983.
- “Entrevista con Godard”, *Nuestro Cine*, nº 66, 1967, págs 25-26.
- Entrevista a Godard durante el Festival de Cannes 2004, publicada en *Le Monde* 13 mayo 2004.
- “Entrevista a Godard”, *Le Figaro*, 30 de agosto de 1993
- Frondon, J-M.: “Entrevista con Godard”, *Le Monde*, 3 diciembre 1996.
- Garin, M.: “Godard chez les feddayin”, *L’express*, 27 julio 1970.
- Goodwin, M. y Greil, M.: “Entrevista con el Grupo Dziga Vertov” [En Goodwin, M. y Greil, M.: *Double Feature*, Outerbrige & Lazard, Nueva York, 1972]
- Ishagpour, Y.: “Arqueología del cine”, *Letra Internacional*, nº 71, 2001.
- Kolker, R. P.: “El proceso de desrealización cinematográfica: ángulo y realidad, Godard y Gorin en América. Una entrevista con Jean-Luc Godard y Jean Pierre Gorin”. Versión en castellano en *Caleidoscopio*. Revista del AudioVisual. Universidad Cardenal Herrera-CEU. Valencia, nº 1, marzo 2000
- Labarthe, A. S.: “Mejor las debilidades que la coraza”, *Cahiers du cinema*, nº 125, noviembre 1961.
- Magny, J.: “Les 24 vérités de Jean-Luc Godard”, *Cahiers du cinema*, nº 437, noviembre 1990.
- Martín, M., “Una entrevista con Godard”, *Nuestro Cine*, nº 105, 1971, págs 39-43
- Mate, K.: “Let’s see where we are: an interview with Jean-Luc Godard / Jean-Pierre Gorin”, *The Velvet Light Trap*, nº 9, verano de 1973.
- Moix, R.: “Jean-Luc Godard sí, Jean-Luc Godard no. Grandeza y miseria de un “Nouvelle vague””, *Film ideal*, nº 189, 1966.
- Parinaud, A.: “Godard habla de *Masculino-Femenino*”, *Film ideal*, nº 189, 1966.

- Philippe, C.-J.: “Le chance de repartir pour un tour”, Les Nouvelles Littéraires, 20 de mayo de 1980.
- Rambert, M.: “Parti de Chase...”, Telérama, nº 1892, 16 de abril 1986.

B.5. OTROS DOCUMENTOS

- “Banda sonora de *Le gai savoir* (fragmentos)”, Nuestro cine, nº 105, 1971, págs. 44-47.
- Godard, J-L: “Sauve qui peut (la vie). Quelques remarques sur la réalisation et la production du film” (transcripción de la voz en off del film video de 1979), *La Revue belge du cinéma*, nº 22-23 especial *Jean-Luc Godard: le cinéma*.
- Godard, J.-L.: “Press-book de La Chinoise”, agosto 1967.
- Font, R. *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov: Un nuevo cine político. Guiones de Viento del Este, Pravda, Luchas en Italia, seguido de una carta a Jane Fonda*, Anagrama, Barcelona, 1976.
- Rueda de prensa celebrada el 15 de febrero de 1995 para presentar la película *JLG/JLG, Autoportrait de décembre*. Cahiers du Cinéma, nº 490, abril 1995.

C. GENERAL

C.1. ESTUDIOS Y ARTÍCULOS SOBRE CUESTIONES CINEMATográfICAS

- Adorno, T.W. y Eisler, H.: *El cine y la música*, Fundamentos, Madrid, 1981.
- Alfonso Bouhaben, M.: “Variaciones, contradicciones y repeticiones narrativas en *El año pasado en Marienbad*”, Tesina inédita, UCM, 2002.
- Alonso García, L.: *La oscura naturaleza del cinematógrafo. Raíces de la expresión aurovisual*, Ediciones de la mirada, Valencia, 1996.
- Altman, R.: *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, 2000.
- Arbasino, A. y Mekas, J.: *Entre el uderground y el off-off*, Anagrama, Barcelona, 1970.
- Aumont, J.: *El ojo interminable*, Paidós, Madrid, 2000.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M.: *Estética del cine*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Aumont, J.: *Las teorías de los cineastas*, Paidós, Barcelona, 2004.
- Badiou, A.: *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Manantial, Buenos Aires, 2005.
- Bazin, A.: *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2006.
- Bonitzer, P.: *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2007.
- Bonitzer, P.: *Desencuadres. Cine y pintura*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2008.
- Bordwell, D.: *El significado del film*, Paidós, Barcelona, 1995.
- Bordwell, D.: *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1998.
- Bresson, R.: *Notas sobre el cinematógrafo*, Árdora, Madrid, 1997.
- Burch, N.: *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 1972.
- Brénez, N.: “Las voces claras de una razón insurgente”, *Cahiers du cinéma España*, nº 11, abril 2008.
- Canudo, R.: “Manifiesto de las Siete Artes” [En Romaguera i Ramiro, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.): *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1998]
- Casetti, F. y Chio, F. di: *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 2007.

- Cortés, D. y Fernández-Savater, A. (Eds.): *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, Universidad Internacional de Andalucía, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Fundació Tàpies, Barcelona, 2008.
- Chion, M.: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, Barcelona, 1993.
- Chion, M.: *El sonido*, Paidós, Barcelona, 1999.
- Daney, S.: *Cine, arte del presente*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires, 2004.
- Daney, S.: *Devant la recrudescence de vols de sacs à main*, Lyon, Aleas, 1991.
- Eco, U.: “Acerca de las articulaciones del código cinematográfico” [En *Comunicación 1. Ideología y lenguaje cinematográfico*, Alberto Corazón, Madrid, 1969]
- Eisenstein, S.: *La forma en el cine*, Ediciones Losange, Buenos Aires, 1958.
- Eisenstein, S.: “El montaje de atracciones” [En Romaguera i Ramiro, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.): *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1998]
- Esbert, C. y Fernández, C.: “Conversación con Jean Rouch”, Cabeza borradora, nº 3, primavera 2004.
- Filippelli, R.: *Cine moderno: de Ozu a Godard*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2008.
- González Requena, J.: “Occidente. Lo transparente y lo siniestro, Trama & fondo, nº 4, Madrid, 1998, pp 7-32.
- González Requena, J.: “Casablanca. La cifra de Edipo”, Trama & fondo nº 7, 1999.
- González Requena, J.: “Las huellas de la pasión: Víctor Erice, Antonio López, Miguel Angel”. Conferencia dentro del curso de verano de El Escorial “Cine y pensamiento: el ensayo fílmico”
- González Requena J. : “Espacio artístico, texto simbólico”, Trama y fondo nº 9, diciembre 2000
- González Requena, J.: “La mujer, los pájaros y las palabras”, Trama y fondo, nº 10, Madrid, 2001.
- Gonzalez Requena J. “Dios”, Trama y fondo, nº 19, Madrid, 2005.
- González Requena, J. (Coor.): *El análisis cinematográfico*, Complutense, Madrid, 1993.
- Layerle, S.: “A prueba del acontecimiento: cine y práctica militantes en Mayo del 68” [En Cortés, D. Fernández-Savater, A. (Eds.): *Con y contra el cine. En torno*

- a Mayo del 68, Universidad Internacional de Andalucía, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Fundació Tàpies, Barcelona, 2008]
- Liandrat-Guides, S. y Leutrat, J.-L.: *Cómo pensar el cine*, Cátedra, Madrid, 2003.
 - Lipovetsky, G. y Serroy, J.: *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Anagrama, Barcelona, 2009.
 - Lopate, P.: “A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo” [En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007]
 - Metz, C.: *Lenguaje y cine*, Larousse, Barcelona, 1973.
 - Metz, C.: “El decir y lo dicho en el cine” [En *Comunicación 1. Ideología y lenguaje cinematográfico*, Alberto Corazón, Madrid, 1969]
 - Mitry, J.: *Estética y psicología del cine*, Siglo XXI, Madrid, 2002.
 - Mitry, J.: *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, Akal, Madrid, 1990.
 - Païni, D.: “Le cinéma, un art moderne”, Cahiers du Cinéma, Paris, 1997.
 - Rancière, J.: *La fábula cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 2005.
 - Romaguera i Ramiro, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.): *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1998.
 - Rossellini, R.: *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*, Paidós, Barcelona, 2001.
 - Roud, R.: *A Passion for Films. Henri Langlois and the Cinémathèque Française*, Londres, Secker&Warburg, 1983.
 - Solanas, F. y Getino, O.: “Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo”, [En *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973]
 - Tudurí, G.: *Manifiesto del cine sin autor*, Centro de Documentación Crítica, Madrid, 2008.
 - Véray, L.: “*Loin du Vietnam* (1967): una concepción creativa y colectiva del cine político” [En Cortés, D. y Fernández-Savater, A. (Eds.): *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, págs. 55-70]
 - Vertov, D.: “Nosotros” [En Romaguera i Ramiro, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.): *Textos y manifiestos del cine*]

- Vertov, D: “Del cine-ojo al cine-radio” [En Romaguera i Ramiro, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.): *Textos y manifiestos del cine*]
- Weinrichter, A: *Desvíos de lo real*, T&B Editores, Madrid, 2005.
- Weinrichter, A.: “Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo” [En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007]
- Yoel, G. (comp.): *Pensar el cine 1 y 2*, Manantial, Buenos Aires, 2004.
- Zunzunegui, S.: *La mirada plural*, Cátedra, Madrid, 2008.
- Zunzunegui, S.: “En busca de nuevas imágenes”, *Cahiers du cinéma España*, nº 11, abril 2008.

C.2. ESTUDIOS Y ARTÍCULOS SOBRE CUESTIONES FILOSÓFICAS

- Agamben G.: *Profanaciones*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005.
- Aristóteles: *El arte poética*, Espasa-Calpe, Madrid, 1964.
- Badiou, A.: “El cine como experimentación filosófica” [En Yoel, G.: *Pensar el cine 1*]
- Bergson, H.: *Materia y memoria*, Editorial Cactus, Buenos Aires, 2006.
- Bergson, H.: *La evolución creadora*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1985.
- Bueno, G.: *Qué es la filosofía*, Pentalfa, Oviedo, 1995.
- Camus, A.: *El mito de Sísifo*, Alianza, Madrid, 1995.
- Cixous, H.: *La risa de la medusa*, Anthropos, Barcelona, 1995.
- Derrida, J.: *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1997.
- Derrida, J.: *Resistencias del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1997.
- Fink, E: *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, Madrid, 1998.
- Foucault, M.: *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Barcelona, 1999.
- Foucault, M.: *Arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI, 2007.
- Foucault, M.: *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid, 2000.
- Hegel, G.W.F.: *Fenomenología del espíritu*, FCE, México, 1993.
- Heidegger, M.: “El Arte y el Espacio”, *Revista Eco*, tomo 122, Bogotá 1970, pags. 113-120.

- Hernández, J.: “Abstracción y negatividad. La idea de una dialéctica negativa como crítica del idealismo” [Se puede consultar la versión electrónica en www.institucional.us.es/revistas/revistas/themata/pdf/03/05%20pacheco.pdf]
- Hume, D: *Tratado de la naturaleza humana*, Orbis, Madrid, 1984.
- Kant, E.: *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1996.
- Kant, E.: *Crítica de la razón práctica*, Sígueme, Salamanca, 1995.
- Kirk, G. S., Raven, J. E. y Schofield, M.: *Los filósofos presocráticos*, Gredos, Madrid, 1994.
- Leibniz, G. W.: *Monadología*, Facultad de Filosofía UCM, Madrid, 1994.
- Lucrecio: *De la naturaleza*, Folio, Barcelona, 2002.
- Lyotard, F.: “Le temps qui ne passe pas”, *Le Monde*, 10 de noviembre de 1995.
- Marx, K.: “Tesis sobre Feuerbach” [En Marx, K y Engels, F.: *Obras escogidas*, 2, Akal, Madrid, 1975, pág. 428]
- Platón: *Diálogos*, vol. I, Gredos, Madrid, 2000.
- Negri, A. y Hardt, M: *Multitud*
- Nietzsche, F.: Sobre verdad y mentira en sentido extramoral, [En *Textos de filosofía para la prueba de acceso a la universidad*, Anaya, Madrid, 2004]
- Nietzsche, F: *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 1997.
- Sartre, J.-P: *Los caminos de la libertad*, Alianza, Madrid, 1983.
- Spinoza, B.: *Ética*, Alianza, Madrid, 2002.
- Wittgenstein, L.: *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona, 1988.
- Zambrano, M.: *Filosofía y poesía*, FCE, Madrid, 2001.

C.3. ESTUDIOS Y ARTÍCULOS SOBRE CUESTIONES LINGÜÍSTICAS, CIENTÍFICAS, ESTÉTICAS, SOCIOLÓGICAS Y POLÍTICAS

- Aragon, L.: *Los colages*, Síntesis, Madrid, 2008.
- Arnheim, R.: *El poder del centro: estudio sobre la composición en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1988.
- Artaud, A.: *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1999.
- Bajtin, M.: *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México, 1986.
- Barthes, R.: *S/Z*, Siglo XXI, Madrid, 2001.
- Barthes, R.: *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 2009.

- Baudrillard, J.: *Cultura y simulacro*, Kairos, Barcelona, 1998.
- Benjamin, W.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Taurus, Madrid, 1973.
- Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general II*, Siglo XXI, México, 1999.
- Boulez, P.: *Hacia una estética musical*, Monte Ávila, Caracas, 1990.
- Christin, A.-M.: *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.
- Eco, U.: *Obra abierta*, Planeta, Barcelona, 1992
- Eco, U.: *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1995.
- Ferrer, C.: *El lenguaje libertario: antología del pensamiento anarquista contemporáneo*, Terramar, La Plata, 2005.
- Galeano, E.: *Patas arriba*, Siglo XXI, Barcelona, 2001.
- García-Calvo, A.: *Canciones y soliloquios*, Lucina, Zamora, 1988.
- García-Calvo, A.: “¿Qué es el Estado?” [En Ferrer, C.: *El lenguaje libertario: antología del pensamiento anarquista contemporáneo*, Terramar, La Plata, 2005]
- Genette, G.: *Figuras. Retórica y estructuralismo*, Nagelkop, Córdoba, 1970.
- Greimas, A.J.: *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1973.
- Hesíodo: *Teogonía*, Gredos, Madrid, 2000.
- Holmes, B.: “El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas”. [En <http://www.brumaria.net/textos/Brumaria7/12brianholmes.htm>]
- Ibáñez, J.: “El centro del caos”, Archipiélago, número 13.
- Internacional Situacionista: “De la alienación. Examen de varios aspectos concretos. El rol Godard”, Internacional Situacionista, nº 10
- Jiménez, J. R.: *Espacio*, Fundación Juan Ramón Jiménez, Huelva, 1996.
- Kristeva, J.: *Semiótica I y 2*, Fundamentos, Madrid, 2001.
- Laplace, P. S. *Tratado de mecánica celeste* [Versión electrónica en www.med.unne.edu.ar/revista/revista194/1_194.pdf]
- Macho, M.: “¿Qué es la topología?”, Sigma, nº 20, febrero 2002.
- Pardo, J. L.: “¿Dónde están las llaves? Ensayo sobre la falta de contextos”, Archipiélago, nº 29.
- Paz, O.: *El arco y la lira*, FCE-España, Madrid, 2004.
- Peirce, Ch. S.: *Obra lógico semiótica*, Taurus, Madrid, 1987
- Propp, V.: *Morfología del cuento*, Akal, Madrid, 1998.

- Ramonet, I.: *La golosina audiovisual*, Debate, Madrid, 2000.
- Robbe-Grillet, A.: *Por una novela nueva*, Seix Barral, Barcelona, 1965.
- Rowbotham, S.: *Promise of a Dream: Remembering the sixties*, Peguin, Londres, 2000.
- Sastre, A.: *La revolución y la crítica de la cultura*, HIRU, Hondarribia, 1995.
- Saussure, F de: *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires, 1971.
- Shelley, P. B.: *Defensa de la poesía*, Fuentearnera, Valencia, 1980.
- Sollers, P.: *La experiencia de los límites de la escritura*, Pretextos, Valencia, 1978.
- Stanislavski, C.: *La construcción del personaje*, Alianza, Madrid, 2005.
- Stengers, I.: “Tortugas hasta abajo”, Archipiélago, nº 13.
- Stoichita, V.I.: *Simulacros. El efecto Pigmalion: de Ovidio a Hightcock*, Siruela, Madrid, 2006.

D. FILMOGRAFÍA DE GODARD (SELECCIÓN)

A continuación, enumeramos tan sólo aquellos films que hemos analizado o citado a lo largo del trabajo. Ahora bien, se puede encontrar una filmografía casi completa en Godard, J.-L.: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2 (1984-1998)*, 1998, págs. 471-486.

1954	<i>Opération béton</i> (Operación hormigón). 35mm, 16'
1959	<i>À bout de souffle</i> (Al final de la escapada). 35mm, 90'
1960	<i>Le Petit Soldat</i> (El soldadito). 35mm, 88'
1961	<i>Une femme est une femme</i> (Una mujer es una mujer). 35mm, 84'
1961	<i>La Paresse</i> (La pereza), episodio de <i>Les Sept Péchés capitaux</i> (Los siete pecados capitales). 35mm, 15'
1962	<i>Vivre sa vie</i> (Vivir su vida). 35mm, 85'.
1962	<i>Le Nouveau Monde</i> (El nuevo mundo), episodio de Rogopag, 35mm, 20'
1963	<i>Les Carabiniers</i> (Los carabineros). 35mm, 80'
1963	<i>Le Mépris</i> (El desprecio). 35mm, 105'
1964	<i>Bande à part</i> (Banda aparte). 35mm, 95'
1964	<i>Une femme mariée</i> (Una mujer casada). 35mm, 98'
1965	<i>Alphaville (Une étrange aventure de Lemmy Caution)</i> (Lemmy contra Alphaville). 35mm, 98'
1965	<i>Pierrot le fou</i> (Pierrot el loco). 35mm, 112'
1966	<i>Masculin-féminin</i> (Masculino femenino). 35mm, 110'
1966	<i>Made in USA</i> (Made in USA). 35mm, 90'.
1966	<i>Deux ou trois choses que je sais d'elle</i> (Dos o tres cosas que yo sé de ella). 35mm, 90'
1967	<i>Caméra-Oeil</i> (Cámara-ojo), episodio de <i>Loin du Vietnam</i> (Lejos de Vietnam). 16mm, 15'
1967	<i>La Chinoise</i> (La china). 35mm, 96'
1967	<i>Week-end</i> (Week-end). 35mm, 96'
1968	<i>Le Gai Savoir</i> (La gaya ciencia). 35mm, 95'
1968	<i>Ciné-Tracts</i> . 16mm, 2' / 4'

- 1968 *Un film comme les autres* (Una película como las demás). 16mm, 100'
- 1968 *One plus One/ Sympathy for the Devil* (Uno más uno / Simpatía por el diablo). 35mm, 99'
- 1969 *British Sounds* (Sonidos británicos, co-dir: Jean-Henri Roger). 16mm, 52'
- 1969 *Pravda* (Grupo Dziga Vertov). 16mm, 58'
- 1969 *Vent d'Est* (Viento del Este, Grupo Dziga Vertov). 16mm, 100'
- 1969 *Lotte in Italia* (Luchas en Italia, Grupo Dziga Vertov). 16mm, 76'.
- 1970 *Jusqu'à la victoire* (Hasta la victoria, Grupo Dziga Vertov). 16mm, inacabada. El material rodado se utilizó para *Ici Et Ailleurs* (1974).
- 1971 *Vladimir et Rosa* (Vladimir y Rosa, Grupo Dziga Vertov). 16mm, 03'
- 1972 *Tout va bien* (*Todo va bien*, co-dir: Jean-Pierre Gorin). 35mm, 95'
- 1972 *Letter to Jane* (Carta a Jane, co-dir: Jean-Pierre Gorin). 16mm, 52'
- 1974 *Ici Et Ailleurs* (Aquí y fuera de aquí, co-dir: Anne-Marie Miéville). 16mm, 60'
- 1975 *Numéro deux* (Número dos). 35mm, 88'
- 1975 *Comment ça va* (Cómo va eso). Vídeo, 78'
- 1976 *Six fois deux* (*Sur et sous la communication*) [Seis veces dos (Sobre y bajo la comunicación)] Títulos: 1. Y'a personne / Louison. 2. Leçons de choses / Jean-Luc. 3. Photo et compagnie / Marcel. 4. Pas d'histoire / Anne-Marie. 5. Nous trois / René. 6. Avant et après / Jacqueline et Ludovic. 100' c/u aprox. Vídeo
- 1977 *France Tour Détour Deux Enfants* (Francia Vuelta Revuelta Dos Niños). Títulos: 1. Obscur/ -78 Chimie. 2. Lumière / Physique. 3. Connu / Géométrie / Géographie. 4. Inconnu / Technique. 5. Impression / Dictée. 6. Expression / Français. 7. Violence / Grammaire. 8. Désordre / Calcul. 9. Pouvoir / Musique. 10. Roman / Economie. 11. Réalite / Logique. 12. Rêve / Morale. 26' c/u. Aprox. Vídeo.

- 1979 *Sauve qui peut (la vie)* [Salve quien pueda (la vida)]. 35mm, 87'
- 1979 *Scénario de Sauve qui peut (la vie)* [Guión de Salve quien pueda (la vida)]. Vidéo, 20'
- 1981 *Lettre à Freddy Buache* (Carta a Freddy Buache). Vidéo (kinescopado a 35mm), 11'
- 1982 *Passion* (Pasión). 35mm, 87'
- 1982 *Scénario du film Passion* (Guión de la película Pasión). Vidéo, 54'
- 1983 *Prénom Carmen* (Nombre: Carmen). 35mm, 85'
- 1983 *Petites notes à propos du film Je vous salue, Marie* (Breves notas sobre la película Yo te saludo, María). Vidéo, 25'
- 1984 *Je vous salue, Marie* (Yo te saludo, María). 35mm, 72'
- 1986 *Soft and Hard (A Soft Conversation between Two Friends on a Hard Subject)* [Blando y duro (Una conversación blanda entre dos amigos sobre un tema duro), co-dir: Anne-Marie Miéville]. Vidéo, 52'
- 1986 *Grandeur et Décadence d'un petit commerce de cinéma* (Esplendor y decadencia de un pequeño comercio de cine). Para la serie de TV Série Noire. Vidéo, 90'
- 1988 *Le Rapport Darty* (El informe Darty, co-dir: Anne-Marie Miéville). Vidéo, 50'
- 1990 *Nouvelle Vague* (Nueva ola). 35mm, 89'
- 1991 *Contre l'oubli* (Contra el olvido, co-dir: Anne-Marie Miéville). Sketch. Vidéo, 3'
- 1993 *Hélas pour moi* (¡Ay de mí!). 35mm, 84'
- 1994 *JLG/JLG (Autoportrait de décembre)* (Autorretrato de diciembre). 35mm, 62'
- 1988-98 *Histoire(s) du cinéma* [Historia(s) del cine]. Títulos: 1A. Toutes les histoires (51'). 1b. Une histoire seule (42'). 2a. Seul le cinéma (26'). 2b. Fatale beauté (28'). 3A. La Monnaie de l'absolu (26'). 3b. Une vague nouvelle (27'). 4A. Le Contrôle de l'univers (27') 4b. Les Signes parmi nous (38'). Vidéo.
- 1998 *The Old Place* (El viejo lugar, co-dir: Anne-Marie Miéville). Vidéo, 49'

- 2000 *De l'origine du XXème siècle* (El origen del siglo XXI). Vidéo, 15'
- 2001 *Liberté et Patrie* (Libertad y patria, co-dir: Anne-Marie Miéville). Vidéo, 16'

